¡Goza tu síntoma!

Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood

Slavoj Žižek

¡Goza tu síntoma!
Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood

Slavoj Žižek

Traducido por Horacio Pons
Nueva Visión, Buenos Aires, 1994

Título original:
Enjoy your symptom!
Jacques Lacan in Hollywood and out, 1992

Las fotografías de Charles Chaplin en *City Lights* (cap.1), Ingrid Bergman en *Stromboli* (cap.2), Raymond Chandler (cap.3), Doris Day en *The Man Who Knew too Much* (cap.4) y Alan Ladd en *The Glass Key* (cap.5) son cortesía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La paginación se corresponde
con la edición impresa

letra e

Para Renata, otra vez

INTRODUCCIÓN

Siempre me ha parecido extremadamente repulsiva la práctica corriente en los restaurantes chinos de compartir los platos principales. De modo que, hace poco, cuando expresé esta repulsión e insistí en terminar solo mi plato, me convertí en víctima de un 'psicoanálisis salvaje' irónico por parte de mi vecino de mesa: ¿no es acaso esta repulsión, esta resistencia a compartir una comida, una forma simbólica del miedo a *compartir una pareja*, es decir, a la promiscuidad sexual? Desde luego, la primera respuesta que me vino a la mente fue una variación sobre la advertencia de de Quincey contra el 'arte del asesinato' –el verdadero horror no es la promiscuidad sexual sino compartir un plato chino–: '¡Cuántas personas iniciaron su camino de perdición con alguna inocente violación en pandilla, que en ese momento no tenía gran importancia para ellas, y terminaron compartiendo los platos principales en un restaurante chino!'

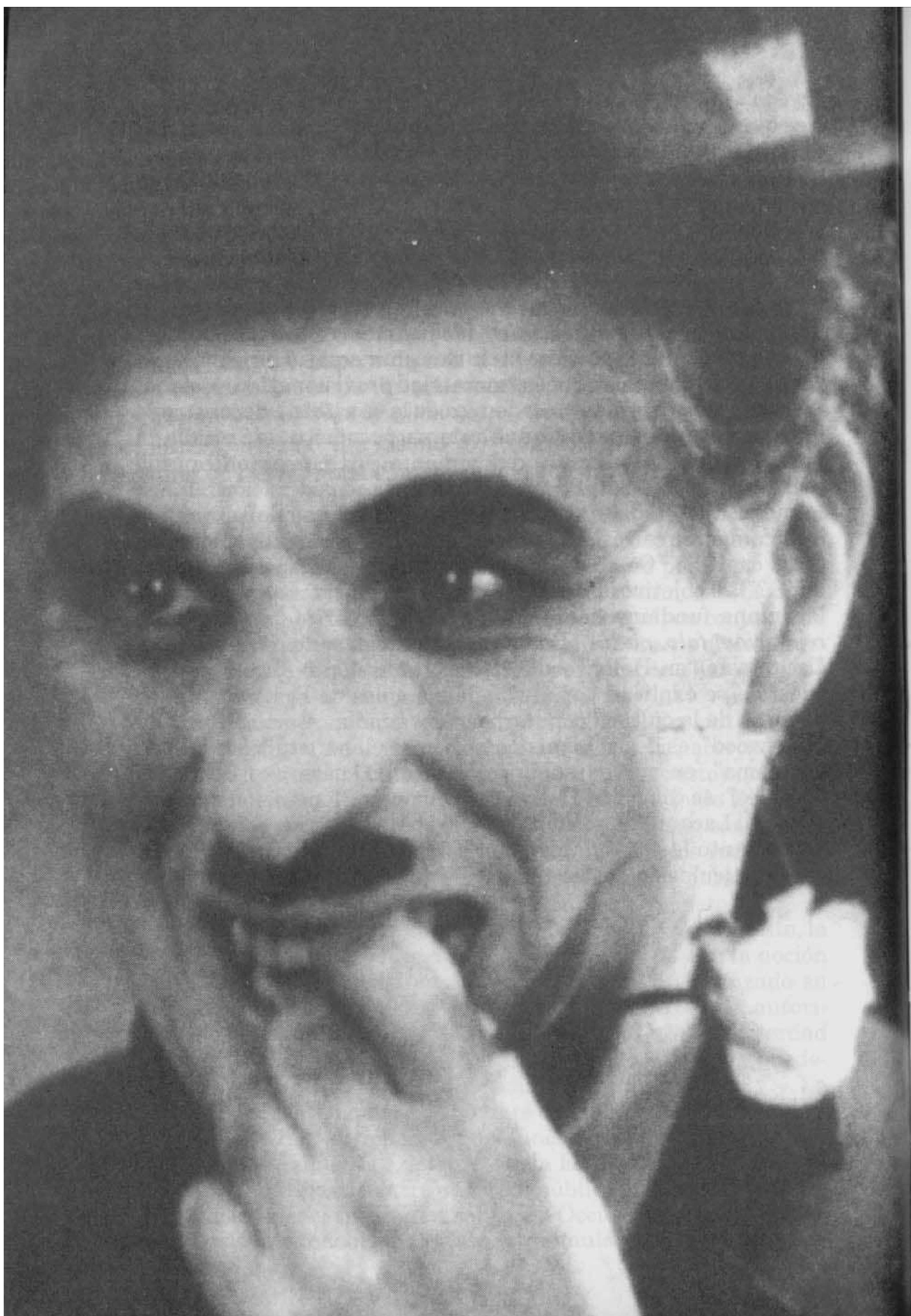
Un cambio tal de énfasis (un caso ejemplar de lo que Freud llamó 'desplazamiento') subyace al efecto cómico de la expresión modesta y reticente [*understatement*], supuestamente característica del sentido del humor inglés y tan admirada por Hitchcock. Sin embargo, aquí estamos lejos de ceder a una agudeza afectada: lo que importa es, más bien, que este 'desplazamiento' a lo de Quincey nos permite discernir la lógica de una escisión que, como una especie de falla fatal, está en juego en la Ilustración desde su mismo inicio. Es decir, cuando, en su texto programático *¿Qué es la Ilustración?*, Immanuel Kant proporciona la famosa definición de la misma como la 'liberación del hombre de su tutelaje autoimpuesto', esto es, el valor para hacer uso de su entendimiento sin que otro lo dirija, reemplaza la divisa '¡Discute libremente!'

por ‘Discute tanto como quieras y sobre lo que quieras, pero obedece’. Esta, y no ‘¡No obedezcas, discute!’ es, según Kant, la respuesta de la Ilustración a la demanda de la autoridad tradicional, ‘¡No discutas, obedece!’ En este punto debemos tener cuidado para no pasar por alto aquello a lo que apunta Kant –no está simplemente volviendo a expresar la divisa corriente del conformismo, ‘En privado, piensa lo que quieras pero, en público, obedece a las autoridades’ sino, más bien, lo contrario: en público, ‘como un académico ante el público lector’, utiliza libremente tu razón, pero, en privado (en tu puesto, en tu familia, es decir, como una pieza de la máquina social), obedece a la autoridad–. Esta escisión subyace al famoso ‘conflicto de las facultades’ kantiano, entre la facultad de la filosofía (libre de entregarse a la discusión de lo que desee, pero por esa razón separada del poder social, quedando, por así decirlo, suspendida la fuerza ejecutiva de su discurso) y las de la ley y la teología (que articulan los principios del poder ideológico y político y, por lo tanto, carecen de la libertad de discusión). La misma división se presenta ya en Descartes, quien, antes de ingresar en el camino de la duda universal, estableció una ‘moralidad provisional’, un conjunto de reglas que regulaban su existencia cotidiana durante el transcurso de su travesía filosófica: ya en la primera de ellas pone de relieve la necesidad de obedecer las costumbres y las leyes del país en el cual nació, sin cuestionar su autoridad... En síntesis, soy libre de abrigar dudas acerca de cualquier cosa, acerca de la existencia misma del universo pero, a pesar de eso, estoy obligado a obedecer al Amo o, como rezaría una versión a lo de Quincey: ‘¡Cuántas personas iniciaron su camino de perdición con alguna inocente duda sobre la existencia del mundo que los rodeaba, lo que en ese momento no tenía gran importancia para ellas, y terminaron tratando a sus superiores con poco respeto!’

La actitud ideológica que abre esta escisión es, por supuesto, la del *cinismo*, la de la distancia cínica que corresponde a la noción misma de la Ilustración y que hoy parece haber alcanzado su apogeo; si bien oficialmente socavada, desvalorizada, la autoridad vuelve colándose por la ventana –’sabemos que no hay verdad en la autoridad, no obstante seguimos jugando su juego y obedeciendo a fin de no perturbar la marcha normal de las cosas...’–. La verdad queda en suspenso en nombre de la eficiencia: la legitimación última del sistema es que funciona. En el hoy difunto ‘socialismo realmente existente’ de la Europa Oriental, la escisión era la que existía entre un ritual público de obediencia y una distancia cínica privada, en tanto en Occidente el cinismo, en cierto modo, se redobla: públicamente simulamos ser libres mien-

tras que en privado obedecemos. En ambos casos, somos víctimas de la autoridad precisamente cuando creemos que la hemos embaucado: la distancia cínica está vacía, nuestro verdadero lugar se encuentra en el ritual de la obediencia o, como lo expresó Kurt Vonnegut en su *Madre Noche:* 'Somos lo que simulamos ser, de modo que debemos tener cuidado con lo que simulamos ser'.

En contraste con aquello de lo que los medios se esfuerzan desesperadamente por convencernos, *el enemigo no es hoy el 'fundamentalista' sino el cínico*; incluso cierta forma de 'deconstruccionismo' toma parte en el cinismo universal al proponer una versión más sofisticada de la 'moralidad provisional' cartesiana: 'En teoría (en la práctica académica de la escritura), deconstruye tanto como quieras y todo lo que quieras, pero en tu vida cotidiana participa del juego social predominante'. El presente libro fue escrito con el propósito de presentar ante la consideración pública la nulidad de la distancia cínica. Su subtítulo no debe tomarse irónicamente: se refiere, simplemente, a las dos divisiones de cada capítulo. Como lo indican sus títulos didácticos ('¿Por qué...?'), el objetivo de cada uno de ellos es elucidar alguna noción lacaniana fundamental o algún complejo teórico (*carta*, *mujer*, *repetición*, *falo*, *padre*). En la primera división de cada capítulo, Lacan está 'en Hollywood', esto es, la noción o el complejo en cuestión se explican por medio de ejemplos de Hollywood o, en general, de la cultura popular; en la segunda, estamos 'fuera de Hollywood', es decir, la misma noción se elabora tal como es 'en sí misma', en su contenido inherente. O, para expresarlo en 'hegelés': se concibe a Hollywood como una 'fenomenología' del Espíritu Lacaniano, su manifestación para la consciencia corriente, en tanto la segunda división está más próxima a la 'lógica' como articulación del contenido de la noción en y para sí mismo.



1
¿POR QUE UNA *CARTA* SIEMPRE LLEGA A SU DESTINO?

1.1 Muerte y sublimación: la escena final de *Luces de la ciudad* (*City Lights*)*

El trauma de la voz

Puede parecer peculiar, e incluso absurdo, colocar a Chaplin bajo el signo de 'muerte y sublimación': ¿no es acaso el universo de sus films, un universo que rebosa de vitalidad no sublime y hasta de vulgaridad, precisamente lo opuesto a una tediosa obsesión romántica con la muerte y la sublimación? Es posible que sea así, pero las cosas se complican en un momento particular: el de la intrusión de la *voz*. Es la voz que corrompe la inocencia de la parodia silenciosa, de este paraíso preedípico, oral–anal, del devorar y destruir sin freno, ignorantes de la muerte y la culpa: 'Ni la muerte ni el delito existen en el mundo polimorfo de la parodia en la que todos dan y reciben golpes a voluntad, en el que vuelan las tortas de crema y donde, en medio de la risa general, se derrumban los edificios. En este mundo de gesticulación pura, que es también el de los dibujos animados (un sustituto de las comedias payasas [*slapsticks*] perdidas), los protagonistas son generalmente inmortales... la violencia es universal y no tiene consecuencias, no existe la culpa'.[1]

La voz introduce una fisura en este universo preedípico de continuidad inmortal: funciona como un cuerpo extraño que

* Las películas mencionadas se citan con los títulos con que se exhibieron en la Argentina; cuando los mismos se desconocen, sólo se menciona el título original (N. del T.).

mancha la superficie inocente del cuadro, una aparición fantasmal que nunca puede sujetarse a un objeto visual definido; y esto cambia toda la economía del deseo, la inocente vitalidad vulgar de la película muda se pierde, la presencia misma de la voz transforma la superficie visual en algo engañoso, en un señuelo: 'El film era gozoso, inocente y sucio. Se transformará en obsesivo, fetichista y frío como el hielo'.[2] En otras palabras: el film era chaplinesco, se transformará en hitchcockiano.

No es, por lo tanto, accidental que el advenimiento de la voz, del film hablado, introduzca cierta dualidad en el universo de Chaplin: una misteriosa división de la figura del vagabundo. Recordemos sus tres grandes films sonoros: *El gran dictador* (*The Great Dictator*), *Monsieur Verdoux* (ídem) y *Candilejas* (*Limelight*), distinguidos por el mismo humor melancólico y doloroso. Todos ellos enfrentan el mismo problema estructural: el de una indefinible línea de demarcación, de cierto rasgo, difícil de especificar en el nivel de las propiedades positivas, cuya presencia o ausencia modifica radicalmente el status simbólico del objeto:

> Entre el pequeño peluquero judío y el dictador, la diferencia es tan insignificante como la que existe entre sus respectivos bigotes. No obstante, resulta en dos situaciones tan infinitamente remotas, tan opuestas como las de la víctima y el verdugo. Del mismo modo, en *Monsieur Verdoux*, la diferencia entre los dos aspectos o procederes del mismo hombre, el asesino de mujeres y el amante esposo de una mujer paralítica, es tan leve que se requiere toda la intuición de su esposa para tener la premonición de que, de algún modo, él 'cambió'... la pregunta candente de *Candilejas* es: ¿cuál es esa 'nada', ese signo de la edad, esa pequeña diferencia trivial, a causa de la cual el gracioso número del payaso se convierte en un tedioso espectáculo?[3]

Este rasgo diferencial que no puede adjudicarse a alguna cualidad positiva es lo que Lacan llama *le trait unaire*, el trazo unario: un momento de identificación simbólica al que se adhiere lo real del sujeto. En tanto el sujeto se vincula a este rasgo, nos enfrentamos con una figura carismática y fascinante; tan pronto como el vínculo se rompe, todo lo que queda es un triste residuo. Sin embargo, el punto crucial que no debe pasarse por alto es de qué manera esta división está condicionada por la llegada de la voz, es decir, por el hecho mismo de que la figura del vagabundo se vea obligada a *hablar:* en *El gran dictador* Hinkel habla, mientras que el peluquero judío permanece más próximo al vagabundo mudo; en *Candilejas*, el payaso sobre el escenario está mudo, mientras que el resignado anciano tras el mismo habla...

De este modo, la bien conocida aversión de Chaplin al sonido no debe desecharse como un simple compromiso nostálgico con un paraíso silencioso; revela un conocimiento (o al menos un presentimiento) mucho más profundo que lo habitual del poder destructivo de la voz, del hecho de que la voz funcione como un cuerpo extraño, como una especie de parásito que introduce una división radical: el advenimiento de la Palabra desvía al animal humano de su equilibrio y hace de él una figura ridícula e impotente, que gesticula y procura con desesperación un equilibrio perdido. En ningún lado es más evidente esta fuerza destructiva de la voz que en *Luces de la ciudad*, en esta paradoja de una película muda con banda de sonido: una banda de sonido sin palabras, sólo música y unos pocos ruidos típicos de los objetos. Es precisamente aquí donde la muerte y lo sublime surgen con toda su fuerza.

La interposición del vagabundo

En toda la historia del cine, *Luces de la ciudad* es tal vez el ejemplo más puro de un film que, por así decirlo, apuesta todo a su escena final –la totalidad del film sólo sirve, en última instancia, para prepararnos para el momento final, concluyente, y cuando este momento llega, cuando (para usar la frase final del 'Seminario sobre «La carta robada»', de Lacan) 'la carta llega a su destino',[4] el film puede terminar enseguida–. Éste está, entonces, estructurado de una manera estrictamente 'teleológica', todos sus elementos apuntan hacia el momento final, la largamente esperada culminación; razón por la cual también podríamos utilizarlo para cuestionar el procedimiento habitual de la deconstrucción de la teleología: tal vez anuncia un tipo de movimiento hacia el desenlace final que escapa a la economía teleológica según se la pinta (uno se siente incluso tentado a decir: se la reconstruye) en las lecturas deconstruccionistas.[5]

Luces de la ciudad es la historia del amor de un vagabundo por una muchacha ciega que vende flores en una transitada calle y que lo confunde con un hombre rico. A través de una serie de aventuras con un millonario excéntrico que, cuando está borracho, trata al vagabundo con extrema amabilidad pero que, cuando está sobrio, ni siquiera logra reconocerlo (¿fue aquí donde Brecht halló la idea para *su Herr Puntilla y su sirviente Matti*?), éste pone sus manos en el dinero necesario para la operación que haga que la pobre muchacha recupere la vista; por lo cual es arrestado por robo y sentenciado a prisión. Después de haber cumplido su condena, vagabundea por la ciudad, solitario y desolado; repenti–

namente, se topa con una florería donde ve a la muchacha. Esta, después de superar con éxito la operación, maneja un próspero negocio, pero aún aguarda al Príncipe Encantado de sus sueños, cuyo caballeresco obsequio permitió que recuperara la vista. Cada vez que un joven cliente bien parecido entra a su tienda, se colma de esperanzas; y una y otra vez se decepciona al escuchar la voz. El vagabundo la reconoce de inmediato, mientras que ella no lo hace, dado que todo lo que conoce de él es su voz y el contacto de su mano: lo único que ve a través de la vidriera (que los separa como una pantalla) es la ridícula figura de un vagabundo, un paria social. No obstante, al verlo perder su rosa (un recuerdo de ella), siente piedad por él y su mirada apasionada y desesperada despierta su compasión; de modo que, sin saber quién o qué la espera y, sin embargo, con un talante alegre e irónico (en el negocio, le comenta a su madre: '¡He hecho una conquista!'), sale a la calle, le da otra rosa y deposita una moneda en su mano. En este preciso momento, cuando sus manos se encuentran, lo reconoce por el contacto. Inmediatamente se serena y le pregunta: '¿Tú?' El vagabundo asiente con la cabeza y, señalando sus ojos, la interroga: '¿Puedes ver ahora?' La muchacha contesta: 'Sí, ahora puedo ver'; hay entonces un corte a un primer plano medio del vagabundo, sus ojos llenos de temor y esperanza, sonriendo con timidez, sin saber cuál va a ser la reacción de la muchacha, satisfecho y al mismo tiempo inseguro por estar tan totalmente expuesto ante ella –y así termina la película–.

En el nivel más elemental, el efecto poético de esta escena se basa en el doble significado del diálogo final: 'ahora puedo ver' se refiere a la vista física recuperada tanto como al hecho de que la muchacha ve ahora a su Príncipe Encantado en lo que realmente es, un vagabundo miserable.[6] Este segundo significado nos ubica en el corazón mismo del problema lacaniano: concierne a la relación entre la identificación simbólica y lo restante, el residuo, el objeto–excremento que escapa a la misma. Podríamos decir que el film pone en escena lo que Lacan, en sus *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, denomina la 'separación', a saber, la separación entre I y *a*, entre el Ideal del Yo, la identificación simbólica del sujeto, y el objeto: el distanciamiento, la segregación del objeto del orden simbólico.[7]

Como lo señaló Michel Chion en su brillante interpretación de *Luces de la ciudad*,[8] el rasgo fundamental de la figura del vagabundo es su *interposición:* siempre se interpone entre una mirada y su objeto 'propio', fijando en sí mismo una mirada destinada a otro, punto u objeto ideal –una mancha que perturba la comunicación 'directa' entre la mirada y su objeto 'propio',

desviando la mirada recta, convirtiéndola en una especie de bizquera–. La estrategia cómica de Chaplin consiste en variaciones de este motivo fundamental: el vagabundo ocupa accidentalmente un lugar que no le corresponde, que no está destinado a él –es confundido con un hombre rico o un huésped distinguido; al escapar de sus perseguidores, acaba por encontrarse sobre un escenario, siendo de repente el centro de la atención de numerosas miradas...–. En sus films podemos incluso encontrar una especie de teoría salvaje de los orígenes de la comedia a partir de la ceguera del público, esto es, de una división tal provocada por la mirada equivocada: en *El circo* (*The Circus*), por ejemplo, el vagabundo, al escapar de la policía, termina sobre una cuerda en la cima de la carpa del circo; comienza a gesticular salvajemente, tratando de conservar el equilibrio, mientras el público ríe y aplaude, confundiendo su desesperada lucha por sobrevivir con el virtuosismo de un comediante; el origen de la comedia debe buscarse precisamente en esa ceguera cruel, la incomprensión de la realidad trágica de una situación.[9]

Ya en la primera escena de *Luces de la ciudad* el vagabundo asume ese papel de mancha en el cuadro: frente a un numeroso público, el alcalde de la ciudad descubre un nuevo monumento; cuando tira del manto blanco que lo cubre, el sorprendido público descubre al vagabundo, que duerme tranquilamente en el regazo de la gigantesca estatua; despertado por el ruido, consciente de que es el foco inesperado de miles de ojos, intenta descender lo más rápido posible de la estatua, provocando sus torpes esfuerzos estallidos de risa... El vagabundo es, de este modo, el objeto de una mirada apuntada a algo o alguien distinto: es confundido con otro y aceptado como tal, o bien –tan pronto como el público descubre el error– se convierte en una molesta mancha de la que uno trata de librarse lo más rápido posible. Su aspiración básica (que también sirve como pista para la escena final de *Luces de la ciudad*) es, así, ser aceptado finalmente como 'él mismo', no como el sustituto de otro –y, como veremos, el momento en que el vagabundo se expone a la mirada del otro, ofreciéndose sin ningún sostén en la identificación ideal, reducido a su existencia desnuda de residuo objetal, es mucho más ambiguo y riesgoso de lo que puede parecer–.

El accidente que, en *Luces de la ciudad*, provoca la identificación errónea, ocurre poco después del comienzo. Escapando de la policía, el vagabundo cruza la calle pasando a través de los autos que la bloquean en un embotellamiento del tránsito; cuando sale del último y cierra de un golpe la puerta trasera, la muchacha asocia automáticamente este sonido –el portazo– con él; esto y la

paga excesiva –sus últimas monedas– que el vagabundo le da por una rosa, crean en ella la imagen de un benévolo y rico propietario de un auto de lujo. Aquí queda sugerida automáticamente una homología con el no menos famoso malentendido inicial *de Intriga internacional* (*North by Northwest*), de Hitchcock, esto es, la escena en que, debido a una coincidencia fortuita, Roger O. Thornhill es erróneamente identificado como el misterioso agente americano George Kaplan (hace un gesto al empleado del hotel exactamente en el momento en que éste entra al bar y exclama: '¡Llamada telefónica para Mr. Kaplan!'): también aquí, el sujeto se encuentra accidentalmente ocupando cierto lugar en la red simbólica. Sin embargo, el paralelo puede llevarse aun más allá: como es bien sabido, la paradoja básica de la trama de *Intriga internacional* consiste en que Thornhill no es simplemente confundido con otra persona; es confundido con *alguien que no existe en absoluto*, un agente ficticio fraguado por la CIA para distraer la atención respecto de su agente real; en otras palabras, Thornhill se descubre ocupando, llenando, cierto lugar vacío de la estructura. Y éste fue también el problema que provocó tantas demoras cuando Chaplin estaba filmando la escena de la identificación errónea: la filmación se extendió durante meses y meses. El resultado no satisfacía sus exigencias, en tanto insistía en pintar al hombre rico con el que es confundido el vagabundo como una 'persona real', como otro sujeto en la realidad diegética del film; la solución apareció cuando Chaplin comprendió, en una iluminación súbita, que no era necesario en absoluto que el hombre rico existiera, que bastaba con que fuera la formación fantasmática de la pobre muchacha, es decir que, en la realidad, una persona (el vagabundo) era suficiente. Este es también uno de los *insights* elementales del psicoanálisis. En la red de relaciones intersubjetivas, cada uno de nosotros es identificado con y atribuido a cierto lugar fantasmático en la estructura simbólica del otro. El psicoanálisis sostiene aquí exactamente lo contrario a la opinión habitual del sentido común, de acuerdo con la cual las figuras fantasmáticas no son sino distorsiones, combinaciones u otro tipo de elaboraciones de sus modelos 'reales', de personas de carne y hueso con las que nos encontramos en nuestra experiencia. Podemos relacionarnos con estas 'personas de carne y hueso' sólo en la medida en que podemos identificarlas con cierto lugar en nuestro espacio fantasmático simbólico o, para decirlo de un modo más patético, sólo en la medida en que llenan un lugar preestablecido en nuestro sueño –nos enamoramos de una mujer siempre que sus rasgos coincidan con nuestra figura fantasmática de la Mujer, el 'padre real' es un individuo miserable obligado

a cargar con el peso del Nombre–del–Padre, nunca plenamente adecuado a su mandato simbólico, etc.–.[10]

De este modo, la función del vagabundo es, literalmente, la de un intercesor, corredor, proveedor: una especie de mediador, mensajero del amor, intermediario entre sí mismo (esto es, su propia figura ideal: la fantasmática del rico Príncipe Encantado en la imaginación de la muchacha) y la muchacha. O bien, en la medida en que el hombre rico es encarnado irónicamente por el millonario excéntrico, el vagabundo media entre él y la muchacha: su función es, en última instancia, transferir el dinero del millonario a la muchacha (que es la razón por la cual es necesario, desde el punto de vista de la estructura, que éstos nunca se conozcan). Como lo demostró Chion, esta función intermediaria del vagabundo puede detectarse a través de la interconexión metafórica de dos escenas consecutivas que no tienen nada en común en el nivel diegético. La primera tiene lugar en el restaurant adonde el vagabundo es invitado por el millonario: come tallarines a su propio modo, y cuando un rollo de serpentinas cae sobre su plato lo confunde con aquéllos y lo traga sin parar, levantándose y poniéndose en puntas de pie (las serpentinas cuelgan del techo como una especie de maná celestial), hasta que el millonario lo corta; de este modo, es puesto en escena un guión edípico elemental: la cinta de serpentinas es un cordón umbilical metafórico que une al vagabundo con el cuerpo materno, y el millonario actúa como un padre sustituto, cortando sus vínculos con la madre. En la escena siguiente, vemos al vagabundo en la casa de la muchacha, donde ella le pide que sostenga la lana para poder hacer un ovillo; a causa de su ceguera, toma accidentalmente la punta de la camiseta de lana de él, que asoma fuera de su saco, y comienza a deshacerla tirando del hilo y enrollándolo. La conexión entre las dos escenas es, así, clara: lo que el vagabundo recibió del millonario, el alimento ingerido, la interminable cinta de tallarines, ahora lo secreta de su vientre y lo entrega a la muchacha.

Y –en esto consiste nuestra tesis– por esa razón, en *Luces de la ciudad*, la carta llega dos veces a su destino o, para expresarlo de otra manera, el cartero llama dos veces: primero, cuando el vagabundo logra entregar a la muchacha el dinero del hombre rico, es decir, cuando cumple exitosamente su misión de intermediario; y segundo, cuando la muchacha reconoce en su ridículo aspecto al benefactor que hizo posible su operación. La carta llega definitivamente a su destino cuando ya no podemos legitimizarnos como meros mediadores, proveedores de los mensajes del gran Otro, cuando dejamos de ocupar el lugar del Ideal del Yo en el espacio fantasmático del otro, cuando se alcanza una separación

entre el punto de identificación ideal y el peso masivo de nuestra presencia fuera de la representación simbólica, cuando dejamos de actuar como dueños de casa del Ideal para la mirada del otro –en síntesis, cuando el otro se ve confrontado con el residuo que queda después de que nosotros hayamos perdido nuestro sostén simbólico. La carta llega a su destino cuando ya no somos los 'ocupantes' de los lugares vacíos de la estructura fantasmática de otro, esto es, cuando el otro finalmente 'abre sus ojos' y comprende que la carta real no es el mensaje que supuestamente traemos sino nuestro ser en sí mismo, el objeto que en nosotros se resiste a la simbolización. Y es precisamente esta separación la que tiene lugar en la escena final de *Luces de la ciudad*.

La separación

Hasta el final del film, el vagabundo se limita al papel de mediador, circulando entre las dos figuras que, juntas, constituirían una pareja ideal (el hombre rico y la muchacha pobre) y permitiendo, de ese modo, la comunicación entre ellos pero siendo, al mismo tiempo, un obstáculo a su comunicación inmediata, la mancha que impide su contacto inmediato, el intruso que nunca está en su propio lugar. Sin embargo, con la escena final el juego acaba: el vagabundo se expone finalmente en su presencia, aquí está, no representando nada, ocupando el lugar de nadie, debemos aceptarlo o rechazarlo. Y el genio de Chaplin lo atestigua el hecho de que decidiera terminar la película de una manera tan brusca e inesperada, en el momento mismo de la revelación del vagabundo: el film *no* responde a la pregunta '¿La muchacha lo aceptará o no?' La idea de que sí lo hará y que de ahí en más ambos vivirán felices no tiene ningún tipo de fundamento en el film. Es decir, para el final feliz habitual necesitaríamos una contratoma adicional a la del vagabundo mirando esperanzado y tembloroso a la muchacha: una toma de ésta retribuyéndolo con una señal de aceptación, por ejemplo, y luego, tal vez, una de ambos abrazándose. No encontramos nada de este tipo en el film: se termina en el momento de incertidumbre y apertura absolutas cuando la muchacha –y, junto con ella, nosotros los espectadores– se enfrenta directamente con la cuestión del 'amor por el prójimo'. ¿Es esta criatura ridícula y torpe cuya presencia masiva nos golpea de súbito con una proximidad casi insoportable realmente digna de su amor? ¿Podrá ella aceptar, hacerse cargo de este paria social que ha conseguido en respuesta a su ardiente deseo? Y –como lo señaló William Rothman–[11] la misma pregunta debe formularse

también en la dirección opuesta: no sólo '¿hay lugar en sus sueños para esta andrajosa criatura?', sino también '¿hay todavía lugar en los sueños de *él* para ella, que es ahora una muchacha normal y saludable que maneja un negocio exitoso?'; en otras palabras, ¿no sintió el vagabundo un amor tan compasivo por ella precisamente porque era ciega, pobre y completamente indefensa, necesitada de su cuidado protector? ¿Estará aún dispuesto a aceptarla *ahora*, cuando ella tiene todos los motivos para ampararl*o*? Cuando, en su *L'éthique de la psychanalyse*,[12] Lacan pone de relieve las reservas de Freud respecto del 'amor por el prójimo' cristiano, tiene en mente, precisamente, estos dilemas embarazosos: es fácil amar la figura idealizada de un prójimo pobre e indefenso, el hambriento africano o indio, por ejemplo; en otras palabras, es fácil amar al prójimo mientras éste se encuentra suficientemente lejos de nosotros, mientras existe una distancia conveniente que nos separa. El problema se plantea en el momento en que se nos acerca demasiado, cuando comenzamos a sentir su sofocante proximidad: en este momento en que el prójimo se nos revela en demasía, el amor puede convertirse súbitamente en odio.[13]

Luces de la ciudad termina en el momento mismo de esta indecidibilidad absoluta en que, enfrentados a la proximidad del otro como un objeto, nos vemos obligados a responder a la pregunta '¿Es digno de nuestro amor?' o, para usar la fórmula lacaniana, '¿Hay en él algo más que sí mismo, *objeto a*, un tesoro oculto?' Aquí podemos ver cuán lejos estamos, en el momento en que 'la carta llega a su destino', de la noción habitual de la teleología: lejos de realizar un *telos* predestinado, este momento señala la intrusión de una apertura radical en la cual queda suspendido todo sostén ideal de nuestra existencia. Este es el momento de muerte y sublimación: cuando la presencia del sujeto se revela fuera del sostén simbólico, el mismo 'muere' como miembro de la comunidad simbólica, su ser ya no es determinado por un lugar en la red simbólica, materializa la pura condición de Nada del agujero, el vacío en el Otro (el orden simbólico), el vacío designado, en Lacan, con la palabra alemana *das Ding*, la Cosa, la pura sustancia de goce que se resiste a la simbolización. La definición lacaniana del objeto sublime es precisamente 'un objeto elevado a la dignidad de la Cosa'.[14]

Cuando la carta llega a su destino, la mancha que arruina el cuadro no queda abolida, borrada: lo que nos vemos obligados a captar es, por el contrario, el hecho de que el verdadero 'mensaje', la verdadera carta que nos aguarda es la mancha misma. Tal vez deberíamos releer el 'Seminario sobre «La carta robada»', de

Lacan, desde esta perspectiva: ¿la carta misma no es, en última instancia, una mancha semejante, no un significante sino, antes bien, un objeto que se resiste a la simbolización, un excedente, un residuo material que circula entre los sujetos y mancha a su poseedor momentáneo?

Ahora, para concluir, podemos volver a la escena introductoria de *Luces de la ciudad* en la que el vagabundo aparece como el lunar que perturba el cuadro, como una especie de rayón en la blanca superficie marmórea de la estatua: en la perspectiva lacaniana, el sujeto es estrictamente correlativo a esta mancha en la pintura. La única prueba que tenemos de que la pintura que estamos viendo está subjetivada radica; no en los signos significativos de la misma sino, más bien, en la presencia de alguna mancha carente de sentido que perturba su armonía. Recordemos lo que es una especie de contrapartida de la primera escena de *Luces de la ciudad*, la escena final de *Candilejas*, otra en la que el cuerpo de Chaplin es cubierto por una tela blanca. Esta escena es única en la medida en que señala el punto en que Chaplin y Hitchcock, dos autores cuyos universos artísticos parecen totalmente incompatibles tanto en el nivel de la forma como en el del contenido, finalmente se encuentran. Es decir, parece como si, en *Candilejas*, Chaplin descubriera por fin el *travelling* hitchcockiano: ya la primera toma del film es un largo *travelling* que avanza desde la panorámica de una idílica calle londinense a la puerta cerrada de un departamento, del que se escapa un gas mortal (indicando el intento de suicidio de la joven que allí vive), en tanto la última escena contiene un magnífico *travelling* hacia atrás desde el primer plano del cadáver del payaso Calvero, detrás del escenario, hasta la panorámica de la totalidad de este último, donde la misma joven, ahora bailarina exitosa y su gran amor, está actuando. Justo antes de esta escena, el agonizante Calvero le comunica al médico que lo atiende el deseo de ver a su amor bailando; el médico lo palmea suavemente en el hombro y lo conforta: '¡La verá!' Luego de eso, Calvero muere, su cuerpo es cubierto con una sábana blanca y la cámara retrocede para abarcar a la muchacha que baila sobre el escenario, mientras Calvero queda reducido a una diminuta y apenas visible mancha blanca en el fondo. Lo que tiene aquí una significación especial es el modo en que la bailarina entra en el cuadro: desde atrás de la cámara, como los pájaros en la famosa toma general de Bodega Bay en *Los pájaros* (*Birds*), de Hitchcock, otra mancha blanca que se materializa desde el misterioso espacio intermedio que separa al espectador de la realidad diegética de la pantalla... Aquí encontramos la función de la mirada como objeto–mancha en su

máxima pureza; el pronóstico del médico se cumple, precisamente en cuanto Calvero está muerto, es decir, en la medida en que no puede *verla* más, Calvero *la mira*. Por esa razón, la lógica de este *travelling* hacia atrás es cabalmente hitchcockiana: por medio del mismo, un fragmento de la realidad se transforma en una mancha amorfa (un rayón blanco en el fondo), pero en torno de la cual gira todo el campo de la visión, una mancha que 'embadurna' todo el campo (como en el *travelling* hacia atrás en *Frenesí* [*Frenzy*]): la bailarina danza para ella, para esa mancha.[15]

1.2 Imaginario, Simbólico, Real

De modo que, ¿por qué la carta *sí* llega a su destino? ¿Por qué podría también –a veces, por lo menos– *fracasar* en alcanzarlo?[16] Lejos de dar testimonio de una refinada sensibilidad teórica, esta reacción a lo Derrida al famoso enunciado final del 'Seminario sobre «La carta robada»', de Lacan,[17] exhibe más bien lo que podríamos llamar una respuesta primordial del sentido común: ¿qué hay si una carta *no* llega a su destino? ¿No es siempre posible que una carta se pierda?[18] Si, no obstante, la teoría lacaniana insiste categóricamente en que una carta *sí* llega siempre a su destino, no es debido a una inconmovible creencia en la teleología, en la facultad de un mensaje para alcanzar su meta preestablecida: la exposición que hace Lacan del modo en que una carta llega a su destino *desnuda el mecanismo mismo de la ilusión teleológica*. En otras palabras, la crítica misma de que 'una carta también puede no encontrar su destino' no encuentra su propio destino: lee mal la tesis lacaniana, reduciéndola al movimiento circular teleológico tradicional, es decir, a lo que, precisamente, es puesto en cuestión y subvertido por Lacan. Una carta siempre llega a su destino, en especial cuando nos encontramos ante el caso límite de una *sin* destinatario, de lo que en alemán se llama *Flaschenpost*, un mensaje en una botella arrojada al mar desde una isla luego de un naufragio. Este caso exhibe en su máxima pureza y claridad la manera en que una carta alcanza su verdadero destino en el momento en que es entregada, arrojada al agua –o sea, su verdadero destinatario no es el orden empírico que puede recibirla o no, sino el gran Otro, el propio orden simbólico, que la recibe *en el momento en que la carta es puesta en circulación*, esto es, el momento en que el remitente 'externaliza' su mensaje, la entrega

al Otro, el momento en que el Otro toma conocimiento de la carta y con ello libera al remitente de responsabilidad por la misma.[19] ¿Cómo, entonces, llega una carta *específicamente* a su destino? ¿Cómo deberíamos concebir esta tesis de Lacan que habitualmente se utiliza como la evidencia suprema de su presunto 'logocentrismo'? La proposición 'una carta siempre llega a su destino' está lejos de ser unívoca: propone en sí misma una serie de lecturas posibles[20] que podrían ordenarse en referencia a la tríada Imaginario, Simbólico, Real.

(*Des*)*conocimiento imaginario*

En un primer abordaje, una carta que 'siempre llega a su destino' apunta a la lógica del reconocimiento/desconocimiento (*reconnaissance/méconnaissance*) elaborada en detalle por Louis Althusser y sus seguidores (Michel Pécheux):[21] la lógica por medio de la cual uno se (des)conoce a sí mismo como el destinatario de la interpelación ideológica. Esta ilusión constitutiva del orden ideológico podría presentarse sucintamente parafraseando una fórmula de Barbara Johnson:[22] 'Una carta siempre llega a su destino *dado que éste está dondequiera aquélla llegue*'. Su mecanismo subyacente fue elaborado por Pécheux en relación con bromas del tipo: 'Papá nació en Manchester, mamá en Bristol y yo en Londres: ¡qué raro que nos hayamos conocido!'[23] En síntesis, si observamos el proceso hacia atrás, desde su resultado (contingente), el hecho de que 'los sucesos tomaran precisamente este giro' no podría aparecer sino como extraño, ocultando algún significado ominoso, como si alguna mano misteriosa se hubiera encargado de que 'la carta llegara a su destino', esto es, que mi padre y mi madre se conocieran... Lo que tenemos aquí, sin embargo, es más que una broma superficial, como lo atestigua la física contemporánea, en la que encontramos precisamente el mismo mecanismo bajo el nombre de 'principio antropocéntrico': la vida apareció sobre la Tierra debido a numerosas contingencias que crearon las condiciones apropiadas (si, por ejemplo, en los tiempos primitivos de la Tierra la composición del suelo y el aire hubiera diferido en un pequeño porcentaje, la vida no habría sido posible); de modo que, cuando los físicos se empeñan en reconstruir el proceso que culminó en la aparición de seres vivientes inteligentes sobre la Tierra, presuponen que el universo fue creado a fin de hacer posible la formación de seres inteligentes (el principio antropocéntrico 'fuerte', abiertamente teleológico) o aceptan una regla metodológica 'circular' que siempre nos exige

que postulemos hipótesis tales acerca del estado primitivo del universo que nos permitan deducir su desarrollo ulterior hacia las condiciones para la emergencia de la vida (la versión 'débil').

La misma lógica está también en juego en el bien conocido accidente de las *Mil y una noches:* el héroe, perdido en el desierto, entra, por completa casualidad, en una cueva; en ella encuentra a tres ancianos sabios, despertados por su entrada, quienes le dicen: '¡Por fin has llegado! Hemos estado esperándote durante los últimos trescientos años', como si, detrás de las contingencias de su vida, estuviera la mano oculta del destino dirigiéndolo hacia la cueva del desierto. La ilusión es provocada por una especie de 'cortocircuito' entre un lugar en la red simbólica y el elemento simbólico que lo ocupa: *quienquiera* se encuentre en ese lugar es el destinatario, dado que éste no se define por sus cualidades positivas sino por el propio hecho contingente de encontrarse en este lugar. Si bien la idea religiosa de la *predestinación* parece ser el ejemplo mismo del 'cortocircuito' engañoso, simultáneamente anuncia un presentimiento de contingencia radical: si Dios ha decidido de antemano quién será salvado y quién condenado, entonces mi salvación o mi perdición no dependen de mis cualidades y actos determinados sino del lugar en el cual *–independientemente de mis cualidades*, *es decir: completamente por casualidad*, *en lo que a mí toca*– me encuentre dentro de la red del plan divino. Esta contingencia se manifiesta en una inversión paradójica: no soy condenado por actuar pecaminosamente, violando Sus Mandamientos, sino que actúo pecaminosamente porque estoy condenado... De modo que podemos imaginarnos con facilidad a Dios tranquilizándose cuando algún gran pecador comete su crimen: '¡Por fin lo hiciste! ¡He estado esperándolo durante toda tu miserable vida!' Y para convencerse de cómo esta problemática atañe al psicoanálisis, basta sólo con recordar el papel crucial de los encuentros contingentes en el surgimiento de un colapso traumático de nuestro equilibrio psíquico: escuchar por azar una observación casual de un amigo, ser testigo de una pequeña escena desagradable, etc., pueden despertar recuerdos largamente olvidados y hacer añicos nuestra vida cotidiana; como lo expresa Lacan, el trauma inconsciente se repite *por medio de* algún pequeño y contingente fragmento de la realidad. En psicoanálisis, el 'destino' siempre se afirma a través de esos encuentros contingentes, planteando la pregunta: '¿Qué habría pasado si hubiera pasado por alto esa observación? ¿Qué si hubiera tomado otro camino y evitado esa escena?' Semejante cuestionamiento es, desde luego, falaz, dado que 'una carta *siempre* llega a su destino': espera su momento con paciencia –si no éste, entonces otro

pedacito contingente de la realidad se encontrará, tarde o temprano, en este lugar que lo aguarda y disparará de inmediato el trauma–. Esto es, en última instancia, lo que Lacan llamó 'la arbitrariedad del significante'.[24]

Para referirnos a los términos de la teoría del acto de habla, la ilusión correspondiente al proceso de interpelación consiste en el examen de su dimensión *performativa:* cuando me reconozco como el destinatario de la llamada del gran Otro ideológico (Nación, Democracia, Partido, Dios, etc.), cuando esta llamada 'llega a su destino' en mí, automáticamente desconozco que es este acto mismo de reconocimiento lo que *hace de mí* aquello en que me he reconocido –no me reconozco en él por ser su destinatario, me convierto en su destinatario en el momento en que me reconozco en él–. Es *ésta* la razón por la cual una carta siempre llega a su destinatario: porque uno se convierte en su destinatario cuando la recibe. La crítica derrideana de que una carta también puede no encontrar a su destinatario, entonces, sencillamente no viene al caso: tiene sentido sólo en la medida en que presupongo que puedo ser su destinatario *antes* de recibirla; en otras palabras, presupone la trayectoria teleológica tradicional con una meta preestablecida. Traducida a los términos del chiste sobre mi padre de Manchester, mi madre de Bristol y yo de Londres, la proposición derrideana de que una carta también puede extraviarse y no llegar a su destino revela una típica aprensión obsesiva acerca de qué hubiera pasado si mi padre y mi madre *no* se hubieran topado uno con otro: todo habría salido mal, yo no existiría... De modo que, lejos de implicar alguna especie de círculo teleológico, el que 'una carta siempre llegue a su destino' expone el mecanismo mismo que provoca el asombro del '¿Por qué yo? ¿Por qué fui *yo* el elegido?' y, con ello, pone en movimiento la búsqueda de un destino oculto que regula mi sendero.

Circuito simbólico I: 'No hay metalenguaje'

En un nivel simbólico, 'una carta siempre llega a su destino' condensa toda una cadena (una 'familia' en el sentido wittgensteiniano) de proposiciones: 'el emisor siempre recibe del receptor su propio mensaje en una forma invertida', 'lo reprimido siempre retorna', 'el marco mismo siempre está siendo enmarcado por parte de su contenido', 'no podemos huir de la deuda simbólica, ésta siempre tiene que ser cancelada', las que, en última instancia, son todas variaciones sobre la misma premisa básica de que 'no hay metalenguaje'. De modo que comencemos explicando la

imposibilidad del metalenguaje en relación con la figura hegeliana del 'Alma Bella', que deplora las malvadas maneras del mundo desde la posición de una víctima inocente e impasible. El 'Alma Bella' pretende hablar un metalenguaje puro, exento de la corrupción del mundo, ocultando con ello el modo en que sus plañidos y gemidos *toman parte activamente* en la corrupción que denuncia. En su 'Intervención sobre la transferencia',[25] Lacan se apoya en la dialéctica del 'Alma Bella' para indicar la falsedad de la posición subjetiva histérica: 'Dora', la famosa analizante de Freud, se queja de que se la reduce a un mero objeto en un juego de intercambios intersubjetivos (su padre, presuntamente, la ofrece al señor K. en compensación de su propio *flirt* con la señora K.), es decir, presenta este intercambio como un estado objetivo de las cosas frente al cual está completamente indefensa; la respuesta de Freud es que la función de esta postura de victimación pasiva por circunstancias crueles es, justamente, la de ocultar su complicidad y connivencia –el cuadrilátero de intercambios intersubjetivos sólo puede sostenerse en la medida en que Dora *asuma activamente* su papel de víctima, de objeto de intercambio; en otras palabras, en la medida en que encuentre una satisfacción libidinal en él, en la medida en que esta misma renuncia le procure una especie de plus de gozar perverso–. Un histérico se queja constantemente de que no puede adaptarse a la realidad de la manipulación cruel, y la respuesta psicoanalítica a ello no es 'abandone sus sueños vacíos, la vida es cruel, acéptela tal cual es' sino todo lo contrario, 'sus plañidos y quejidos son falsos dado que, por medio de ellos, usted *sólo se adapta demasiado bien* a la realidad de la manipulación y la explotación': al desempeñar el papel de la víctima indefensa, el histérico asume la posición subjetiva que le permite 'chantajear emocionalmente a su medio', como lo expresaríamos en la jerga de hoy en día.[26]

Esta respuesta, en la cual el 'Alma Bella' se ve enfrentada al modo en que realmente toma parte en las malvadas maneras del mundo, clausura el circuito de la comunicación: en él, el sujeto/emisor recibe del receptor su propio mensaje en su verdadera forma, esto es, el verdadero significado de sus plañidos y quejidos. En otras palabras, en él, la carta que el sujeto pone en circulación 'llega a su destino', que era, desde el principio mismo, el propio remitente: la carta llega a su destino cuando el sujeto se ve, finalmente, obligado a asumir las verdaderas consecuencias de su actividad. Esta es la forma en que Lacan, a comienzos de la década de 1950, interpretó el *dictum* hegeliano acerca de la racionalidad de lo real ('Lo que es racional es real y lo que es real es racional'):[27] el verdadero significado de las palabras o los actos del sujeto –su

razón– es revelado por sus consecuencias reales, de modo que éste no tiene derecho a rehuirlos y decir '¡Pero no tuve la intención!' En este sentido, podemos decir que *Festín diabólico* (*Rope*), de Hitchcock, es un film inherentemente hegeliano: la pareja homosexual estrangula a su mejor amigo a fin de obtener el reconocimiento del profesor Caddell, el maestro que predica el derecho de los Superhombres a disponer de los inútiles y los débiles; cuando Caddell se ve enfrentado a la realización literal de su doctrina –cuando, en otras palabras, el otro le devuelve su propio mensaje en su forma invertida, verdadera, esto es, cuando la verdadera dimensión de su propia 'carta' (enseñanza) alcanza al destinatario apropiado, es decir, él mismo– se estremece y rehuye las consecuencias de sus palabras, no preparado para reconocer en ellas su propia verdad. Lacan define como 'héroe' al sujeto que (a diferencia de Caddell pero como Edipo, por ejemplo) asume plenamente las consecuencias de su acto, es decir, que no da un paso al costado cuando la flecha que dispara completa su círculo y vuela de regreso a él, a diferencia del resto de nosotros, que nos empeñamos en realizar nuestro deseo sin pagar su precio: revolucionarios que quieren la Revolución sin revolución (su reverso sangriento). El juego benévolo y sádico de Hitchcock con el espectador toma en cuenta precisamente esta naturaleza parcial de nuestro desear: hace que el espectador rehuya la confrontación con la consecuencia plena de la realización de su deseo ('¿quieres que esta mala persona sea asesinada? Muy bien, aquí lo tienes, con todos los detalles nauseabundos que querrías pasar por alto en silencio...'). En síntesis, el 'sadismo' de Hitchcock corresponde exactamente a la 'neutralidad malévola' del superyó: aquél no es sino un 'proveedor de verdades' neutral, que nos da sólo lo que queríamos, pero incluyendo en el envase la parte de ello que preferiríamos ignorar.

Esta inversión del mensaje del sujeto constituye lo *reprimido* del mensaje; de modo que no es difícil ver de qué manera la imposibilidad del metalenguaje se vincula con el retorno de lo reprimido. 'No hay metalenguaje' en tanto el sujeto hablante es siempre ya hablado, esto es, en tanto no puede dominar los efectos de lo que está diciendo: siempre dice más que lo que 'pretendía decir', y este plus de lo que es dicho efectivamente con respecto a los sentidos que se pretendían poner en palabras es el contenido reprimido –en él, 'lo reprimido retorna'–.[28] ¿Qué son los síntomas como 'retornos de lo reprimido' si no esos *lapsus linguae* por medio de los cuales el gran Otro devuelve al sujeto su propio mensaje en su verdadera forma? Si, en vez de decir 'En vista de lo cual, declaro abierta la sesión', digo 'En vista de lo cual, declaro

cerrada la sesión', ¿no recupero, en el sentido más literal, mi propio mensaje en su forma verdadera, invertida? Así que, en este nivel, ¿qué podría querer decir la noción derrideana de que una carta también puede *no encontrar* su destino? Que lo reprimido también puede *no* retornar, pero, al afirmar esto, nos enredamos en una ingenua noción sustancialista del inconsciente como una entidad positiva que precede ontológicamente a sus 'retornos' (esto es, síntomas como formaciones de compromiso), idea que el propio Derrida puso en cuestión de manera competente.[29] No podemos aquí sino repetir con Lacan: no hay represión previa al retorno de lo reprimido; el contenido reprimido no precede a su retorno en síntomas, no hay manera de concebirlo en su puridad no distorsionada por 'compromisos' que caracterizan la formación de los síntomas.[30]

Esto nos lleva a la tercera variación, la del marco que siempre es enmarcado por parte de su contenido; esta fórmula[31] es crucial en la medida en que nos permite oponer la 'lógica del significante' a la hermenéutica. El objetivo del empeño hermenéutico es hacer visibles los contornos de un 'marco', un 'horizonte' que, precisamente por permanecer invisible, por eludir la captación del sujeto, determina de antemano su campo de visión: lo que podemos ver, así como lo que no podemos ver, siempre nos es dado a través de un marco históricamente transmitido de preconceptos. Desde luego, no hay aquí nada peyorativo en el uso del término 'preconcepto': su status es trascendental, es decir, organiza nuestra experiencia en una totalidad significativa. Es cierto, implica una limitación irreductible de nuestra visión, pero esta finitud es en sí misma ontológicamente constitutiva: el mundo se abre ante nosotros sólo dentro de una finitud radical. En este nivel, la imposibilidad del metalenguaje equivale a la imposibilidad de un punto de vista neutral que nos permita ver las cosas 'objetivamente', 'imparcialmente': no hay perspectiva que no esté modelada por un horizonte históricamente determinado de 'entendimientos previos'. Hoy, por ejemplo, podemos explotar con crueldad la naturaleza sólo porque ésta se nos revela dentro de un horizonte que hace que la veamos como materia prima a nuestra disposición, en contraste con la noción griega o medieval de la misma. La 'lógica del significante' lacaniana reemplaza esta tesis hermenéutica por una inversión sin precedentes: el 'horizonte del sentido' siempre está vinculado, como por una especie de cordón umbilical, con un punto *dentro* del campo por él revelado; el marco de nuestra perspectiva ya está siempre enmarcado (re-marcado) por una parte de su contenido. Podemos aquí reconocer con facilidad la topología de la banda de Moebius en la que, como

en una especie de inversión abisal, el envoltorio mismo es encerrado por su interior.[32]

La mejor manera de ejemplificar esta inversión es por intermedio de la dialéctica de la visión y la mirada: en lo que veo, en lo que está abierto a mi vista, hay siempre un punto en el que 'no veo nada', un punto que 'no tiene sentido', esto es, que funciona como la mancha en el cuadro –éste es el punto desde el cual el cuadro mismo devuelve la mirada, vuelve a mirarme–. 'Una carta llega a su destino' precisamente en este punto del cuadro: aquí me encuentro a mí mismo, mi propio correlato objetivo –aquí estoy, por así decirlo, inscripto en el cuadro; este 'cordón umbilical' óntico del horizonte ontológico es lo que es impensable para toda la tradición filosófica, Heidegger incluido–. En eso radica la razón del siniestro poder de la interpretación psicoanalítica: la vida cotidiana del sujeto transcurre, en su vida cotidiana, dentro de su horizonte de sentido cerrado, a salvo en su distancia con respecto al mundo de los objetos, seguro de su sentido (o de su insignificancia) cuando, de improviso, el psicoanalista hace resaltar algún detalle minúsculo que no tiene ningún tipo de significancia para el sujeto, una mancha en la que éste 'no ve nada' –un gesto o un tic pequeño y compulsivo, un *lapsus linguae* o algo de ese orden– y dice: 'Ve, este detalle es un nudo que condensa todo lo que usted tenía que olvidar para poder nadar en su certidumbre cotidiana, enmarca el marco mismo que confiere sentido a su vida, estructura el horizonte dentro del cual las cosas tienen sentido para usted; si lo desanudamos, ¡la tierra se abrirá bajo sus propios pies!' Se trata de una experiencia no diferente a la vertida en la antigua fórmula oriental: '¡Tú eres eso!', '¡Todo tu destino se decide en este detalle idiota!' O bien, si nos mantenemos en un nivel más formal de la teoría de los conjuntos: entre los elementos de un conjunto dado, siempre hay Uno que sobredetermina el peso específico y el color del conjunto como tal; entre las especies de un género, siempre hay Una que sobredetermina la universalidad misma del género. A propósito de la relación de diferentes tipos de producción dentro de su totalidad articulada, Marx escribió:

> En todas las formas de sociedad hay un tipo específico de producción que predomina sobre el resto, cuyas relaciones asignan, con ello, rango e influencia a los otros. Se trata de una iluminación general que baña todos los otros colores y modifica su particularidad. Es un éter particular que determina la gravedad específica de todos los seres que se han materializado dentro del mismo.[33]

¿No equivalen estas proposiciones al hecho de que el sistema

mismo de la producción (su totalidad) esté siempre enmarcado por una parte de su contenido (por un tipo específico de producción)?

Circuito simbólico II: destino y repetición

El encuentro con '¡Tú eres eso!' es experimentado, desde luego, como un encuentro con el nudo que condensa el propio destino; esto nos lleva a la última variación sobre el tema 'una carta siempre llega a su destino': uno nunca puede escapar a su destino o, para reemplazar esta formulación más bien oscurantista con una psicoanalítica más apropiada, la deuda simbólica tiene que reembolsarse. La carta que 'llega a su destino' es también una carta de solicitud de deudas pendientes. Esta dimensión del destino está en juego en la misma estructura formal de 'La carta robada', de Poe: ¿no hay algo distintivamente 'fatal' en el modo en que la propia experiencia de los personajes principales del cuento está determinada por el simple cambio 'mecánico' de sus posiciones dentro de la tríada intersubjetiva de las tres 'miradas'* (la primera que no ve nada; la segunda que ve que la primera no ve nada y se engaña respecto del secreto de lo que oculta; la tercera que ve que las dos primeras dejan lo que debería estar oculto expuesto a cualquiera que quiera tomarlo)? ¿En el modo, por ejemplo, en que el destino del ministro queda sellado, no a causa de su mal cálculo o desatención personal sino debido a que el simple cambio de posición desde la tercera a la segunda mirada en la repetición de la tríada inicial provoca su ceguera estructural? Aquí volvemos a encontrar el mecanismo del (des)conocimiento imaginario: los participantes del juego perciben automáticamente su destino como algo que corresponde a la carta como tal en su materialidad inmediata ('¡Esta carta está maldita, todos los que entran en posesión de ella quedan en la ruina!') –lo que desconocen es que la 'maldición' no está en la carta como tal sino en la red intersubjetiva organizada en torno a la misma–. Sin embargo, para evitar repetir el agotado análisis del cuento de Poe, abordemos

* Siendo el objeto *a* mirada escrito como *gaze* (en lo cual Zizeck sigue la traducción inglesa del *Seminario* de Lacan sobre *Los cuatro conceptos fundamentales*...), el particular 'juego' del texto de Poe corresponde, en su decir, a una dialéctica de *glances*. Dado que lexicalmente este vocablo es también volcable como mirada, lo escribimos con comillas, para diferenciarla –contestes con Lacan– de la *gaze* ('mirada fija'). Igual procedimiento, y por idéntico motivo, adoptamos para *look*. (N. del R.T.)

un caso formalmente similar, el clásico melodrama de Bette Davis *La extraña pasajera* (*Now, Voyager*), la historia de Charlotte Vale, una solterona frustrada, el 'patito feo' de la familia, que es empujada a un colapso nervioso por su dominante madre, una viuda rica.[34] Bajo la guía del benévolo doctor Jacquith, se cura y aparece como una mujer aplomada y bella; siguiendo el consejo de aquél, decide ver la vida y emprende un viaje a Sudamérica. Allí, tiene un amorío con un encantador hombre casado; éste, sin embargo, no puede abandonar a su familia por ella debido a que su hija se encuentra al borde de la locura, por lo que Charlotte regresa sola a casa. Poco después, cae en una depresión y es nuevamente hospitalizada; en la clínica psiquiátrica se encuentra con la hija de su amante, la que, de inmediato, desarrolla una dependencia traumática hacia ella. El doctor Jacquith informa a Charlotte que la esposa de su amante murió hace poco, de modo que ahora son libres para casarse; no obstante, agrega enseguida que este matrimonio sería un shock insoportable para la hija, dado que Charlotte es su único apoyo, lo único que se yergue entre ella y su caída final en la locura. Charlotte decide sacrificar su amor y dedicar su vida a cuidar maternalmente a la desdichada niña; cuando, al final del film, su amante solicita su mano, ella sólo le promete una profunda amistad, rechazando su proposición con la frase: '¿Para qué buscar la Luna, cuando podemos tener las estrellas?', uno de los más puros y, por lo tanto, más eficaces sinsentidos de la historia del cine.

Cuando su amante le muestra una fotografía de la familia, su atención es atraída hacia una niña sentada al costado y mirando con tristeza a la cámara; esta figura despierta inmediatamente su compasión y Charlotte quiere saber todo acerca de ella. ¿Por qué? Se identifica con ella porque reconoce en la suya su propia posición, la del desatendido 'patito feo'. Así que, cuando, en el final del film, sacrifica una vida de amor por el rescate de la pobre niña, no lo hace a partir de un sentido abstracto del deber: de lo que se trata es, más bien, que concibe la situación presente de la niña, en la que su misma supervivencia depende de ella, como *la repetición exacta de su propia situación* años atrás, cuando estaba a merced de su madre. En ello reside la homología estructural entre este film y 'La carta robada': en el transcurso de la historia, se repite la misma red intersubjetiva, en la que los sujetos se mueven a diferentes posiciones –en ambos casos, una madre omnipotente tiene en sus manos el destino de la hija, con la única diferencia de que en la primera escena era una mala madre que impulsaba a la hija a la locura, mientras que en la segunda se le brinda a una buena la oportunidad de redimirse salvándola del

abismo–. El film da muestras de *finesse* poética al atribuir un doble papel al doctor Jacquith; la misma persona que, en la primera escena, 'libera' a Charlotte, esto es, le abre la perspectiva de una vida sexual sin ataduras, aparece en la segunda como el portador de la prohibición que impide su matrimonio al recordarle su deuda. Aquí tenemos la 'compulsión de repetición' en su máximo grado de pureza: Charlotte no puede darse el lujo del matrimonio dado que debe *honrar su deuda*. Cuando, por fin, parece liberada de la pesadilla, el 'destino' (el gran Otro) la enfrenta al precio de esta libertad poniéndola en una situación en la que ella misma puede destruir la vida de la joven. Si Charlotte no se sacrificara, sería perseguida por los 'demonios del pasado': su vida conyugal feliz quedaría arruinada para siempre por el recuerdo de la desdichada niña pagando el precio en el asilo, un recordatorio de la manera en que ella había traicionado *su propio* pasado. En otras palabras, Charlotte no 'se sacrifica por la felicidad del otro': al sacrificarse, honra su deuda *consigo misma*. De modo que, cuando se encuentra cara a cara con una niña quebrada que sólo puede ser salvada por medio de su sacrificio, podríamos decir otra vez que 'una carta llega a su destino'.[35]

Dentro de esta dimensión de la deuda pendiente, el papel de la carta es asumido por un objeto que circula entre los sujetos y que, por su misma circulación, los representa como una comunidad intersubjetiva cerrada. Tal es la función del objeto hitchcockiano: no el despreciado MacGuffin sino el diminuto 'fragmento de lo real' que mantiene a la historia en movimiento al encontrarse 'fuera de lugar' (robado, etc.): del anillo en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*) o el encendedor en *Pacto siniestro* (*Strangers on a Train*) hasta el niño en *En manos del destino* (*The Man Who Knew Too Much*) que circula entre las dos parejas. La historia finaliza en el momento en que este objeto 'llega a su destino', es decir, regresa al propietario que corresponde: el momento en que Guy recupera el encendedor (la última toma de *Pacto siniestro*, en la que el encendedor cae de la mano abierta del cadáver de Bruno), aquél en que el niño secuestrado regresa a la pareja americana (en *En manos del destino*), etc. Este objeto encarna, da existencia material a la falta en el Otro, a la inconsistencia constitutiva del orden simbólico: Claude Lévi-Strauss señaló de qué forma el hecho mismo del intercambio testimonia cierto defecto estructural, un desequilibrio que corresponde a lo Simbólico, que es la razón por la cual el matema lacaniano para este objeto es S̸(A), el significante del Otro barrado. El ejemplo supremo de un objeto de esa naturaleza es el anillo de *El anillo de los nibelungos*, de Richard Wagner, ese drama gigantesco del

intercambio simbólico desequilibrado. La historia se inicia con Alberico robando el anillo a las doncellas del Rin, por lo cual éste se convierte en una fuente de maldición para sus poseedores; finaliza cuando el anillo es arrojado nuevamente al Rin, a sus legítimos propietarios –los dioses, sin embargo, pagan por este restablecimiento del equilibrio con su ocaso, dado que su misma existencia se basaba en una deuda pendiente–.

Las dimensiones imaginaria y simbólica de 'una carta que siempre llega a su destino' están, así, íntimamente conectadas en su misma oposición: la primera se define por el (des)conocimiento imaginario (una carta llega a su destino en tanto me reconozco como su destinatario, esto es, en tanto *me* encuentro en él), mientras que la segunda comprende la verdad oculta que se manifiesta en los 'puntos ciegos' y las fallas del círculo imaginario. Bástenos con recordar el así llamado 'psicoanálisis aplicado', la 'interpretación psicoanalítica' clásica de las obras de arte: este procedimiento siempre 'se encuentra a sí mismo', y las proposiciones sobre el complejo de Edipo, la sublimación, etc., se confirman una y otra vez, dado que la búsqueda se mueve en un círculo cerrado imaginario y sólo encuentra lo que ya está buscando, lo que, en cierto sentido, ya tiene (la red de sus preconceptos teóricos). Una carta que atraviesa el circuito simbólico 'llega a su destino' cuando experimentamos la extrema futilidad de este procedimiento, su absoluto fracaso para llegar a la lógica inherente de su objeto. El modo en que 'una carta llega a su destino' dentro del circuito simbólico implica, en consecuencia, la estructura de un error, del 'éxito a través del fracaso': nos alcanza siendo desconocida para nosotros. En *Why Didn't They Ask Evans?*, de Agatha Christie, el joven héroe y su novia encuentran en los médanos a un hombre mortalmente herido que, segundos antes de morir, levanta la cabeza y dice '¿Por qué no le pidieron a Evans?' Intentan investigar el asesinato y, mucho después, cuando la misteriosa frase del hombre muerto ya ha sido completamente olvidada, se interesan por las circunstancias en cierto modo singulares de la certificación de la voluntad de un caballero rural moribundo: los parientes llamaron como testigo a un vecino distante en vez de utilizar al sirviente Evans, que estaba presente en la casa, así que... '¿Por qué no le pidieron a Evans?' Al instante, el héroe y su novia comprenden que su pregunta reproduce al pie de la letra la frase del hombre que murió en los médanos y que en ella se encuentra la pista de su asesinato. Nos encontramos aquí ante un caso ejemplar de la manera en que 'una carta llega a su destino': cuando, de una forma totalmente contingente, encuentra el lugar que le corresponde.

Esta referencia a la carta y su itinerario nos permite distinguir entre las dos modalidades de la multitud. Cuando, a propósito de su interpretación del sueño freudiano de la inyección de Irma, Lacan habla de *'l'immixion des sujets'*, 'el *inmixing*'* de 'los sujetos', del momento en que los sujetos pierden su individualidad al verse reducidos a rueditas de una maquinaria no subjetiva (en el propio sueño, el momento de esta inversión es la aparición de los tres profesores que exculpan a Freud enumerándose mutuamente razones excluyentes del fracaso del tratamiento de Irma), esta máquina es, por supuesto, un sinónimo del *orden simbólico*. Este modo de la multitud está ejemplarmente retratado en las pinturas de Peter Brueghel de los años 1559 y 1560 (*Proverbios holandeses*, *El combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, *Juegos infantiles*): el sujeto está aquí 'decapitado', 'perdido en la multitud', pero el mecanismo trans–subjetivo que regula el proceso (juegos, proverbios, carnavales) es, claramente, de naturaleza simbólica: puede ser exhumado por medio del acto de la interpretación. En otras palabras, es el significante el que lleva la voz cantante: a través de esta completa confusión y este automatismo ciego la carta, no obstante, 'llega a su destino'. ¿Cómo? Recordemos la novela de espionaje *El pasaje de las armas*, de Eric Ambler, la historia de un chino pobre en Malasia a comienzos de la década de 1950, después del fracaso de la insurgencia comunista: al descubrir un olvidado escondite de armas comunistas en la selva, planea venderlas para poder comprar un ómnibus y convertirse, así, en un capitalista en pequeña escala. Con lo cual pone en movimiento una cadena imprevista de sucesos que exceden en mucho su intención original: el chino rico que compra las armas las revende a una guerrilla indonesia procomunista, la transacción involucra a una 'inocente' pareja de turistas estadounidenses, la historia se traslada de Malasia a Bangkok, luego a Sumatra, pero toda esta improvisada textura de encuentros accidentales nos lleva de vuelta a nuestro punto de partida: al final, el chino se convierte en propietario de un viejo y destartalado ómnibus, 'la carta llega a su destino', como si alguna oculta 'astucia de la razón' regulara el flujo caótico de los sucesos. Algo no diferente a esto está en juego en los cuartetos y quintetos de las grandes

* Mantenemos sin traducir el vocablo, adoptando el criterio del traductor al castellano del artículo de Lacan 'De la estructura del «inmixing» del prerrequisito de alteridad de cualquiera de los otros temas', incluido en R. Macksey y E. Donato (comps.), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barral, Barcelona, 1972. (N. del R.T.)

óperas de Mozart; basta con mencionar el final de *Las bodas de Fígaro:* los personajes hablan y cantan unos por encima de los otros, hay toda una red de malentendidos e identificaciones falsas y, no obstante, este caos de encuentros cómicos parece estar manejado por la mano oculta de un destino benévolo que se encarga de la reconciliación final. Un abismo separa esta 'mixtura' de, digamos, el quinteto del tercer acto de Los *maestros cantores de Nurenberg*, de Wagner, en donde todas las voces borran sus diferencias y contribuyen al mismo flujo pacificador, para no mencionar la brutal irrupción de la multitud que sigue al 'llamado a los hombres (*Mánnerruf*)' de Hagen en el segundo acto de *El ocaso de los dioses*. Lo importante aquí es el vínculo entre esta multitud y el preludio de la ópera, con las sibilas que ya no son capaces de descifrar el curso futuro de los sucesos, dado que el cordón del destino se ha cortado; la multitud ingresa al escenario cuando la historia ya no es regulada por la textura del destino simbólico, es decir, cuando la autoridad fálica del padre está rota (debería recordarse que, la noche anterior, Sigfrido quebró la lanza de Wotan). Esta multitud, la multitud *moderna*, apareció por primera vez en 'El hombre de la multitud', de Edgar Alian Poe: el observador anónimo mira a través de la vidriera de un café (este marco que introduce la distancia entre 'adentro' y 'afuera' es crucial aquí) el torbellino de la multitud vespertina londinense y decide seguir a un anciano; al amanecer, luego de largas horas de caminata, se hace evidente que no hay nada que descubrir: 'Sería en vano continuar; no me enteraré de nada más sobre él y sus actos'. El anciano es, de este modo, presentado como el 'hombre de la multitud', el epítome del mal, precisamente en la medida en que encarna algo que 'no se deja leer', *es lässt sich nicht lesen*, como el propio Poe lo pone en alemán. Esta 'resistencia a dejarse leer' de la multitud designa, por supuesto, el pasaje del registro simbólico al de lo Real.[36]

El encuentro real

El motivo del destino nos ha llevado al borde mismo del tercer nivel, el de lo Real; aquí, 'una carta siempre llega a su destino' equivale a lo que significa 'encontrarse con el propio destino': 'todos moriremos'. Una sensibilidad preteórica común nos permite detectar el ominoso bajo tono que se adhiere a la proposición 'una carta siempre llega a su destino': la única carta a la que nadie puede escapar, que tarde o temprano nos alcanza, es decir, la que tiene a cada uno de nosotros como su destinatario infalible,

es la muerte. Podemos decir que vivimos sólo en la medida en que cierta carta (la que contiene nuestra orden de muerte) todavía ronda buscándonos. Recordemos la tristemente célebre declaración 'poética' del presidente iraní Ali Khamenei a propósito de la sentencia de muerte dictada a Salman Rushdie: nada puede detener su ejecución, la bala ya está en camino, tarde o temprano dará en el blanco; tal es el destino de todos y cada uno de nosotros, la bala con nuestro nombre ya ha sido disparada. El mismo Derrida pone de relieve la dimensión letal de la escritura: todo trazo está destinado a su destrucción última. Adviértase la ambigüedad fundamental de la propia palabra 'fin': 'meta' y 'aniquilación', la clausura del circuito de la carta equivale a su consumación. Lo crucial aquí es que las dimensiones imaginaria, simbólica y real de 'una carta siempre llega a su destino' no son externas unas a otras: tanto al final del itinerario imaginario como del simbólico, encontramos lo Real. Como lo demostró Lacan con respecto al sueño de Freud de la inyección de Irma, la relación en espejo dual culmina en la horripilante confrontación con el abismo de lo Real, ejemplificado por la carne de la garganta de Irma:

> la carne que uno nunca ve, el fundamento de las cosas, el otro lado de la cabeza, del rostro, las glándulas secretorias par *excellence*, la carne de la que todo exuda, en el corazón mismo del misterio, la carne en cuanto sufrimiento, carece de forma, en cuanto su forma en sí misma es algo que provoca angustia.[37]

La imagen fascinadora de un doble, por lo tanto, no es en última instancia nada sino una máscara de horror, su frente engañosa: cuando nos encontramos a nosotros mismos, encontramos la muerte. El mismo horror se manifiesta en el cumplimiento del 'destino' simbólico, como lo atestigua Edipo: cuando, en Colono, cerró el circuito y pagó todas sus deudas, se encontró reducido a una especie de pompa de jabón reventada en dos –un fragmento de lo real, el residuo de un cieno informe sin ningún sostén en el orden simbólico. Edipo comprendió su destino

> hasta ese punto final que no es nada más que algo estrictamente idéntico a un abatirse, un despedazarse, una laceración de sí mismo –ya no es, ya no es nada, en absoluto–. Y es en ese momento cuando pronuncia la frase que recordé la última vez: *¿Me hago hombre en la hora en que dejo de* ser*?*[38]

En consecuencia, la deuda simbólica impaga es, en cierta forma, constitutiva de nuestra existencia: nuestra existencia

simbólica misma es una 'formación de compromiso', el demorarse de un encuentro. En el melodrama de Max Ophuls *Carta de una enamorada* (*Letter from an Unknown Woman*) se ejemplifica a la perfección este vínculo que conecta el circuito simbólico con el encuentro de lo Real. En el comienzo mismo del film, 'una carta llega a su destino', enfrentando al héroe con la verdad renegada: lo que para él fue una serie de aventuras amorosas efímeras e inconexas que recordaba sólo vagamente, destruyó la vida de una mujer. Aquél asume su responsabilidad por medio de un gesto suicida: decidiendo no huir y asistiendo al duelo que está seguro de perder.

Sin embargo, como lo indica Lacan en la antes citada lectura del sueño de la inyección de Irma, lo Real no es sólo la muerte sino también la vida: no sólo la inmovilidad pálida, congelada y sin vida sino también 'la carne de la que todo exuda', la sustancia vital en su palpitación mucosa. En otras palabras, la dualidad freudiana de pulsiones de vida y muerte *no* es una oposición simbólica sino una tensión, y un antagonismo, inherentes a lo Real presimbólico. Como Lacan lo señala una y otra vez, la noción misma de la vida es ajena al orden simbólico. Y el nombre de esta sustancia vital que resulta un impacto traumático para el universo simbólico es, por supuesto, *goce*. La variación última sobre el tema de una carta que siempre llega a su destino reza, en consecuencia: 'nunca puedes librarte de la mancha del goce' –el gesto mismo de renunciar al goce produce inevitablemente un plus de gozar que Lacan representa como el 'objeto *a*'–. Hay ejemplos en abundancia, desde el ascético que nunca puede estar seguro de que no repudia todos los bienes terrenales a causa de la ostentosa y vana satisfacción procurada por el acto mismo del sacrificio, a la 'sensación de cumplimiento' que nos abruma cuando nos sometemos a la apelación totalitaria: '¡Basta de goce decadente! ¡Es el momento del sacrificio y la renunciación!' Esta dialéctica del goce y el plus de gozar –es decir, el hecho de que no haya un goce 'sustancial' que preceda al exceso de plus de gozar, que el goce mismo sea una especie de excedente producido por la renuncia– es tal vez la que da una pista para el así llamado 'masoquismo primordial'.[39]

Semejante lectura, sin embargo, conduce más allá del 'Seminario sobre «La carta robada»' de Lacan, que se mantiene dentro de los límites de la problemática 'estructuralista' de un orden simbólico carente de sentido, 'mecánico', que regula la recóndita experien-

cia de sí del sujeto. Desde la perspectiva de los últimos años de la enseñanza de Lacan, la carta que circula entre los sujetos en el cuento de Poe, determinando su posición en la red intersubjetiva, ya no es la agencia materializada del *significante* sino, más bien, un *objeto* en el sentido estricto del goce materializado, la mancha, el exceso siniestro que los sujetos se arrebatan unos a otros, olvidados de la manera en que su posesión misma los marcará con una postura pasiva, 'femenina', que atestigua la confrontación con el objeto–causa del deseo. Lo que, en última instancia, interrumpe el flujo continuo de palabras, lo que traba el funcionamiento fluido del circuito simbólico, es la presencia traumática de lo Real: cuando las palabras súbitamente se quedan afuera, tenemos que buscar, no las resistencias imaginarias, sino el objeto que se aproximó demasiado.

Notas

1 Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle* (París: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982), pp. 49–50.
2 Ibíd., p. 49.
3 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (París: Editions de Minuit, 1983), pp. 234,236 [*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984].
4 Cf. Jacques Lacan, 'Seminar on «The Purloined Letter»', en John P. Muller y William J. Richardson, comps., *The Purloined Poe* (Baltimore y Londres: John Hopkins University Press, 1988), p. 53 [El seminario sobre 'La carta robada', en *Escritos 2,* México: Siglo XXI, 1975].
5 Entre los films más recientes que se centran en la eficacia de la escena final, debe mencionarse *La sociedad de los poetas muertos* (*Dead Poet's Society*), de Peter Weir: ¿no es toda la historia una especie de acumulación progresiva hacia el crescendo patético final en el que los estudiantes desafían a las autoridades escolares y expresan su solidaridad con el profesor despedido parándose sobre sus pupitres?
6 El hecho de que este diálogo final tenga lugar en un completo silencio –leemos las palabras en carteles interpuestos, como en las películas mudas– le confiere una intensidad adicional: es como si el silencio mismo hubiera comenzado a hablar. En este momento, una intromisión de la voz arruinaría todo el efecto, más precisamente: arruinaría su dimensión sublime. Basta esta sola escena para más que justificar la 'excéntrica' decisión de Chaplin de producir una película muda en la era del sonido, porque toda la eficacia de la secuencia se debe al hecho de que nosotros –los espectadores– sabemos que las películas ya son habladas y, de ese modo, experimentamos este silencio como ausencia de la voz.
7 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Londres: Tavistock Publications, 1977, capítulos 17 y 20 [*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona: Barral, 1977].
8 Michel Chion, *Les Lumières de la ville* (París: Nathan, 1989).
9 Debería advertirse que la propia *Luces de la ciudad* germinó a partir de una idea semejante. Originalmente, iba a ser la historia de un padre que pierde la vista en un accidente; para evitar el trauma psíquico que el conocimiento de su ceguera provocaría en su pequeña hija, finge que los torpes actos que resultan de aquélla (derribar una silla, muchos pasos en falso, etc.) son imitaciones cómicas de un payaso, destinadas a divertirla; no sospechando la verdadera situación, la niña acepta esta explicación y ríe de corazón ante las desventuras de su padre.
10 Esta división entre la figura ideal del hombre rico y el vagabundo como sostén objetivo de la figura ideal también nos permite ubicar la paradoja de la curiosidad femenina autodestructiva, en juego desde Richard Wagner hasta la cultura de masas contemporánea. Es decir,

la trama de *Lohengrin,* de Wagner, gira sobre la curiosidad de Elsa: un héroe innominado la salva y se casa con ella, pero le ordena que no le pregunte quién es o cuál es su nombre (la famosa aria 'Nie solst du mich befragen', del primer acto); tan pronto como lo haga, él se verá obligado a abandonarla... Elsa no puede soportarlo y le formula la pregunta fatídica; así, en un aria aun más famosa ('In fernem Land', del tercer acto), Lohengrin le cuenta que es un caballero del Grial, hijo de Parsifal, del castillo de Montsalvat, y luego se marcha sobre un cisne, mientras la desdichada Elsa cae muerta. ¿Cómo no recordar aquí a Superman o a Batman, en los que encontramos la misma lógica? En estos dos últimos casos, el principal personaje femenino tiene el presentimiento de que su compañero (el desconcertado periodista en *Superman,* el millonario excéntrico en *Batman*) es realmente el misterioso héroe público, pero aquél posterga lo más que puede el momento de la revelación. Lo que tenemos aquí es una especie de elección forzada que atestigua la dimensión de la castración: el hombre está hendido, dividido entre el débil individuo de todos los días con el cual es posible una relación sexual y el portador del mandato simbólico, el héroe público (el caballero del Grial, Superman, Batman); estamos, de este modo, obligados a escoger: tan pronto como forzamos al compañero sexual a revelar su identidad simbólica, nos condenamos a perderlo.

De modo que, cuando Lacan dice que el 'secreto del psicoanálisis' consiste en el hecho de que 'no hay acto sexual, en tanto que hay sexualidad', el acto debe ser concebido precisamente como el supuesto performativo, por parte del sujeto, de este mandato simbólico, como en el pasaje de *Hamlet* en donde el momento en que éste, por fin –y demasiado tarde–, es capaz de actuar es señalado por su expresión 'Yo, Hamlet el danés': esto es lo que no es posible en el orden de la sexualidad, es decir, tan pronto como el hombre proclama su mandato, diciendo 'Yo... Lohengrin, Batman, Superman', se excluye del dominio de la sexualidad.

11 William Rothman, 'The ending of «City Lights»', en *The 'I' of the Camera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 59.

12 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'Ethique de la psychanalyse* (París: Editions du Seuil, 1986) [*Seminario VII: La ética del psicoanálisis,* Buenos Aires: Paidós, 1991].

13 O, para mencionar un ejemplo de los *westerns:* es fácil amar a los indios retratados como víctimas indefensas y embrutecidas, como en *La flecha rota* (*The Broken Arrow*) o *Cuando es preciso ser hombre* (*Soldier Blue*), pero la situación es mucho más ambigua en *Fuerte Apache* (*Fort Apache*), de John Ford, en el que se los describe como victoriosos y militarmente superiores, aplastando a la caballería americana como una ráfaga de viento.

14 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII,* p. 133.

15 Sería interesante leer a *Candilejas* como un film complementario de *Luces de la ciudad:* en el final de éste, el vagabundo 'comienza a vivir' (es reconocido en su verdadero ser), mientras que en el final de

Candilejas, muere; el primer film comienza con su descubrimiento (el Alcalde quita el velo del monumento), el segundo termina con su cuerpo cubierto; en el primero se convierte, al final, en el objeto pleno de la mirada de otro (con lo que es reconocido como sujeto), mientras que en el segundo él mismo se transforma en una pura mirada; en el primero, la mutilación de la muchacha, su amor, se refiere a sus ojos (ceguera), en el segundo a sus pies (parálisis: el título original del film era *Footlights*); etc. De este modo, los dos films deben enfocarse a la manera de Lévi–Atrauss, como dos versiones del mismo mito.

16 Cf. Jacques Derrida, 'The Purveyor of Truth', en *The Post Card: From Sócrates to Freud and Beyond* (Chicago: University of Chicago Press, 1987) [*La tarjeta postal:* México: Siglo XXI].

17 Cf. Jacques Lacan, 'Seminar on «The Purloined Letter»', p. 53.

18 Como este recurso al sentido común ocurre con más frecuencia de lo que uno podría sospechar, incluso *sistemáticamente,* dentro de la 'deconstrucción', se tiene la tentación de plantear la tesis de que el propio gesto fundamental de la misma corresponde, en un sentido radical, al *sentido común.* Es decir, hay un marco inequívoco de éste en la insistencia 'deconstruccionista' en la imposibilidad de establecer una diferencia definida entre lo empírico y lo trascendental, el exterior y el interior, la representación y la presencia, la escritura y la voz; en su demostración compulsiva de la manera en que el exterior siempre mancha el interior, de cómo la escritura es constitutiva de la voz, etc., etc., como si el 'deconstruccionismo' estuviera, en última instancia, envolviendo intuiciones del sentido común en una jerga intrincada. En ello reside, tal vez, uno de los motivos, hasta ahora pasados por alto, de su imprevisto éxito en los Estados Unidos, la tierra del sentido común *par excellence.*

19 Lo que es aquí crucial es la diferencia entre el circuito simbólico de la carta y su itinerario en lo que llamamos 'realidad': una carta siempre llega a su destino en el nivel simbólico, mientras que, en la realidad, puede no lograr alcanzarlo, desde luego. Esta diferencia es estrictamente homologa a la establecida por Lacan a propósito de las dos lecturas posibles de la frase 'Tú eres el único que me seguirá' (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre III: Les Psychoses* [París: Editions du Seuil, 1981], pp. 315–19) [*Seminario III: las psicosis,* Barcelona: Paidós, 1984]:

1) leída como un enunciado que asevera un estado positivo de las cosas, puede, por supuesto, ser falsa si se demuestra inexacta, esto es, si tú *no* me sigues;
2) leída como una aplicación de un mandato simbólico, o una designación, es decir, como el establecimiento de un pacto que da origen a una nueva relación intersubjetiva, sencillamente no puede ser falsificada por tu comportamiento fáctico: *sigues siendo* 'el único que me seguirá' aun si, en realidad, *no* lo haces –en este caso, simplemente no vives de acuerdo con tu título simbólico que, no obstante, determina tu lugar en la red simbólica–. En otras palabras, leída en este segundo sentido, la determinación 'el único que me seguirá' funciona como un 'desig-

nador rígido' en el sentido de Kripke: sigue siendo cierta 'en todos los mundos posibles', independientemente de tu comportamiento fáctico.

20 En cuanto a estas lecturas, cf. 'The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida', de Barbara Johnson, en *The Purloined Poe.*

21 Cf. Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (Londres: MacMillan, 1982).

22 Cf. Barbara Johnson, ob. cit., p. 248.

23 Michel Pêcheux, ob. cit., p. 107.

24 Un caso ejemplar de un (des)conocimiento tal se encuentra en *Carta a tres esposas* (*Letter to Three Wives*), de Joseph Mankiewicz, en el que, en un viaje dominical, cada una de las tres esposas se reconoce como la destinataria de la carta enviada a ellas por la *femme fatale* local, que les anuncia que ha huido con uno de sus maridos: la carta estimula el trauma de las tres, quienes se vuelven conscientes del fracaso de sus matrimonios.

25 Cf. Jacques Lacan, 'Intervention on Transference', en Charles Bernheimer y Claire Cahane, comps., *In Dora's Case* (Londres: Virago Press, 1985).

26 En cuanto a las paradojas del 'Alma Bella', cf. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (Londres: Verso Books, 1989), pp. 215–17.

27 G. W. F. Hegel, *Philosophy of Right* (Oxford: Clarendon Press, 1942), p. 8 [*Filosofía del derecho,* Buenos Aires: Heliasta, 1987].

28 En eso consiste el procedimiento hegeliano elemental; Hegel demuestra la 'no verdad' de alguna proposición, no comparándola con la cosa tal como ésta es 'en sí', aseverando con ello la inexactitud de la proposición, sino comparando a esta última *consigo misma*, es decir, con su propio proceso de enunciación: comparando el sentido intencional de la proposición con lo que el sujeto dijo efectivamente. Esta discordancia es el impulso mismo del proceso dialéctico, tal como está atestiguado ya en el comienzo de la *Fenomenología del espíritu,* en donde la 'certidumbre del sentido' se refuta por medio de una referencia a la dimensión universal contenida en su propio acto de enunciación.

29 Cf. Jacques Derrida, 'Freud and the Scene of Writing', en *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), donde se demuestra, mediante un análisis riguroso, cómo no es posible diferenciar, de una manera neta, entre los procesos 'primario' y 'secundario': el proceso 'primario' (sometido a la lógica del inconsciente: condensaciones, desplazamientos, etc.) ya está siempre (re)marcado por el proceso 'secundario', que caracteriza al sistema del consciente/preconsciente.

30 *Stricto sensu, hay* una posición subjetiva dentro de la cual una carta *no* llega a su destino, dentro de la cual lo reprimido *no* retorna en la forma de síntomas, en la que el sujeto *no* recibe del Otro su propio mensaje en su verdadera forma: la del *psicótico.* 'Una carta llega a su destino' sólo si el sujeto ingresa al circuito de la comunicación, es decir, si es capaz de asumir la relación dialéctica con el Otro como lugar de la verdad. Sin embargo, según la famosa fórmula de Lacan de la

forclusión psicótica ('lo que fue forcluido de lo Simbólico retorna en lo Real'), incluso en la psicosis la carta, en última instancia, *sí* alcanza al sujeto, a saber, en la forma de 'respuestas [psicóticas] de lo Real' (alucinaciones, etc.).

31 Elaborada en Jacques Derrida, *La Vérité en peinture* (París: Flammarion, 1978).

32 Respecto de esta topología, cf. Jacques–Alain Miller, 'Théorie de la langue', *Ornicar?* 1 (1975).

33 Karl Marx, *Grundrisse* (Harmondsworth: Penguin Books, 1972), p. 107 [*Elementos fundamentales para la crítica de la economía política: Grundrisse, 1857–1858,* México: Siglo XXI, 1984].

34 Nos apoyamos aquí en el perspicaz análisis de Elizabeth Cowie, 'Fantasía', *m/f* 9 (1984).

35 Hay, sin embargo, otro aspecto de esta historia: el acto de renunciación de Charlotte también puede leerse como un intento de eludir la imposibilidad inherente de la relación sexual postulando un obstáculo externo a la misma, y preservando con ello la ilusión de que, sin ese obstáculo, sería capaz de gozarla plenamente. En síntesis, el truco es aquí el mismo que en el caso del 'amor cortés': 'Una manera muy refinada de reemplazar la ausencia de la relación sexual fingiendo que somos nosotros quienes ponemos un obstáculo en su camino' (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encoré* [París: Editions du Seuil, 1975), p. 65) [*Seminario XX:* Aún, Buenos Aires: Paidós].

36 Cuando, con el advenimiento del capitalismo, la 'comunidad' estructurada simbólicamente fue reemplazada por la 'multitud', aquélla pasó a ser, en un sentido radical, *imaginaria:* nuestro 'sentido de pertenencia' ya no se refiere a una comunidad que experimentamos como 'real', sino que se transforma en un efecto performativo provocado por los medios de comunicación 'abstractos' (prensa, radio, etc.) (cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londres y Nueva York: Verso Books, 1983). Toda comunidad, desde las tribus más 'primitivas' en adelante, ya era siempre, desde luego, 'puesta en escena' por los rituales simbólicos; sin embargo, fue sólo con el capitalismo que la comunidad se convirtió en 'imaginaria' en el preciso sentido de oponerse dialécticamente a la vida económica atomizada, 'real'. Lo que aquí tenemos en mente no es sólo el hecho de que, en contraste con las comunidades étnicas precapitalistas, el concepto de Nación es un producto de la expansión de los medios (el papel de la prensa en los siglos XVIII y XIX, Hitler y la radio, el evangelismo televisivo de la Mayoría Moral, etc.), sino que una lógica más refinada está en juego desde la identificación política a los programas de preguntas de la televisión y la sexualidad. Recordemos el análisis de Stuart Hall del atractivo político del thatcherismo (cf. su *Hard Road to Renewal,* Londres y Nueva York: Verso Books, 1988): la interpelación thatcherista tenía éxito en la medida en que el individuo se reconocía no como miembro de alguna comunidad real sino de la comunidad imaginaria de los que pueden ser 'afortunados en la próxima vuelta' por medio de su capacidad de empresa individual. La esperan-

za de éxito, el reconocimiento de uno mismo como aquel que *puede* lograrlo, eclipsan el éxito real y funcionan ya como tal, lo mismo que en los programas de preguntas de la televisión, en donde, en cierto sentido, 'participar en ellos' ya es ganar: lo que verdaderamente importa no son las ganancias reales sino ser identificados como parte de la comunidad de quienes *pueden* vencer. En la actualidad, semejante lógica ha penetrado incluso en el dominio más íntimo de la sexualidad, como lo atestigua el éxito del 'minitel' (la red de computadoras personales conectadas por teléfono) en Francia: al ingresar en su circuito de comunicación, elijo para mí un seudónimo y luego intercambio las fantasías sexuales más obscenas con otros a los que, del mismo modo, sólo conozco por sus seudónimos... El quid es, desde luego, que, dentro de esta comunidad imaginaria de participantes anónimos, todo el mundo sabe que estas fantasías nunca se 'realizarán': la gratificación es procurada por el flujo mismo de significantes; es como si el 'minitel' hubiera sido hecho para ejemplificar la tesis de Lacan de que el goce es primariamente goce en el significante. Parece, en consecuencia, que la hoy predominante economía del goce repite la paradoja de la física cuántica en la que la posibilidad (las trayectorias posibles de una partícula) como tal posee una especie de realidad: imaginar una posible gratificación del deseo equivale a su gratificación real.

37 *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 154–55 [*Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica,* Barcelona: Paidós, 1983].

38 Ibíd., p. 226.

39 En otras palabras, si le quitamos al goce su plus, no nos quedamos con nada en absoluto; la analogía científica más próxima a ello es, tal vez, la noción del *fotón* en física. Cuando los físicos se refieren a la masa de una partícula, habitualmente se refieren a su masa cuando está en reposo. Todas las otras masas son denominadas masas relativas; como la masa de una partícula aumenta con la velocidad, la misma puede tener cualquier número de masas relativas, cuyos tamaños dependen de su velocidad. La masa total se compone, así, de la masa en reposo más el excedente agregado por la velocidad de su movimiento. La paradoja de los fotones consiste, sin embargo, en que *no tienen ninguna masa en reposo:* la misma equivale a cero. El fotón es, de este modo, un objeto que sólo existe como plus, como la aceleración debida a su velocidad; en cierto modo, es 'sin sustancia' –si sustraemos la masa relativa que depende de su velocidad, es decir, si 'lo aquietamos' e intentamos medirlo en su estado de reposo, 'tal como es realmente', se disuelve–, Y ocurre lo mismo con el objeto *a* como plus de gozar: sólo existe en su estado distorsionado (visualmente, por ejemplo, sólo en la medida en que es visto de costado, anamórficamente extendido o contraído); si lo contemplamos 'de frente', 'tal como es realmente', no hay nada para ver.



2
¿POR QUE ES *LA MUJER* UN SÍNTOMA DEL HOMBRE?

2.1 ¿Por qué el suicidio es el único acto exitoso?

El acto como una respuesta de lo Real

El milagro del encuentro de Roberto Rossellini con Ingrid Bergman, ese verdadero acto de gracia que avivó su creatividad e hizo que tomara otra dirección, ejemplifica de un modo casi misterioso la manera en que "una carta siempre llega a su destino". El telón de fondo de la historia es bien conocido: en 1947, en la cumbre de su fama como la principal estrella de Hollywood, Ingrid Bergman vio *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*) y *Paisa* (ídem), las dos obras maestras neorrealistas de Rossellini, en un pequeño cine de Nueva York. Profundamente conmovida, le escribió una carta que atestigua su relación transferencial con él, aun antes de que se conocieran personalmente, un caso de amor *antes* de la primera vista. Estaba obsesionada con la idea de ayudarlo a ganar una bien merecida fama internacional, poniendo su estrellato a disposición de él; de modo que se ofreció para cualquier papel, si es que tenía alguno para una actriz sueca que hablaba con fluidez el inglés, un poco el alemán y sólo dos palabras de italiano: "Ti amo!" (¡Te amo!). Sin embargo, una serie de accidentes estuvo a punto de impedir que su carta llegara hasta Rossellini:

> Un italiano que ella conoció en los Estados Unidos le dijo que podía comunicarse con Rossellini escribiéndole a los Estudios Minerva. Luego, la sede del estudio se incendió, justo después de que llegara la carta; rebuscando entre las cenizas, la encontraron, pero cuando el estudio trató de ponerse en contacto con Rossellini, éste cortó la

comunicación, dado que en ese momento había una disputa entre ellos. Cuando, por fin, la carta se las arregló para llegar a él, hizo que su secretaria la tradujera del inglés, y luego le preguntó quién era Ingrid Bergman. Una vez notificado de su fama internacional, se apresuró a contestarle con un telegrama urgente el 8 de mayo, su cumpleaños, diciéndole que era "absolutamente cierto que había soñado hacer un film con usted"...[1]

¿Una mentira lisa y llana, una zalamería oportunista, o no? ¿Qué pensar, entonces, del hecho de que en el film más famoso de Rossellini, *Roma ciudad abierta*, de 1945, los dos personajes negativos centrales, la nazi lesbiana y el torturador de la Gestapo, se llamen *Ingrid* y *Bergmann*? En cierto modo, Rossellini ya *había* tenido, efectivamente, sueños sobre el tema "Ingrid Bergman"... ¿Qué pensó al recibir una carta firmada por una persona cuyo nombre condensaba dos cabales personificaciones del mal en su film?[2] ¿No fue ésta una especie de "respuesta de lo Real" a su imprudente juego con la ilusión cinematográfica, una experiencia cercana a la de Casanova cuando, como si hubiera sido una respuesta a su parloteo mágico, la naturaleza reaccionó con un violento tronar? Ingrid Bergman ingresó así en la vida de Rossellini con el impacto traumático de un *acto:* si bien su carta se presentó como una sacudida, su lugar dentro del espacio simbólico de Rossellini ya había sido tomado mucho tiempo antes.

¿Cómo deberíamos concebir la noción de acto en juego aquí, esto es, el acto en su dimensión suicida?[3] En la actualidad, ya forma parte del saber aceptado, por así decirlo un signo de buenos modales, rechazar burlonamente la oposición supuestamente "ingenua", "propia del sentido común", de palabras y actos o cosas, una oposición en la que se basan expresiones del tipo "¡no haces más que hablar en vez de actuar!", "no sólo en las palabras sino también en los hechos", etc. Todo el mundo sabe hoy que "podemos hacer cosas con palabras": han pasado más de cuarenta años desde que J. L. Austin escribió su clásico manual sobre el tema. Y, por cierto, ¿acaso no está el núcleo mismo del psicoanálisis inmerso en la dimensión del lenguaje como *acto* del habla? ¿No está confinado en esta dimensión por el hecho mismo de ser una *talking cure*, un intento de alcanzar y transformar lo real del síntoma exclusivamente por medio de palabras, esto es, sin recurrir a una operación inmediata sobre el cuerpo (a través de la electroterapia, la fármacoterapia, etc.)? (Podemos, con ello, determinar el momento preciso en que Wilhelm Reich dejó de ser psicoanalista: cuando abandonó el medio de la palabra y comenzó a confiar en el masaje corporal para liberar las tensiones neuró-

ticas.) Y, más cerca de nuestro dominio, ¿no formuló Lacan, en el momento mismo de elaborar su noción del orden simbólico autónomo, una especie de teoría del acto del habla (performativo) *avant la lettre*? ¿Acaso la proposición fundamental de sus primeros *Seminarios* no es que la realidad intersubjetiva está compuesta de aserciones que, por medio de su mismo acto de enunciación, *hacen* del sujeto lo que afirma ser, aserciones del tipo "eres mi esposa, mi maestra", etc., en otras palabras: interpelaciones, aserciones según las cuales el sujeto, al reconocerse en su llamado, se convierte en lo que aquéllas dan a entender que es? ¿Y no se encuentra también en eso el acento de la concepción de Lacan del papel funcional del recordar los traumas pasados? El quid no está en llegar a la verdad fáctica de algún suceso largo tiempo olvidado, lo que efectivamente está en juego aquí es, del todo literalmente, la *evocación* del pasado, esto es, el modo en que esta rememoración del mismo se relaciona con la postura de enunciación *presente* del sujeto, cómo transforma el lugar mismo desde el cual el sujeto habla (es hablado). En ello reside el "efecto de verdad" propuesto por la cura psicoanalítica: cuando extraigo un trauma infantil del sombrío mundo de la "represión" y lo integro con mi conocimiento, esto transforma radicalmente el horizonte simbólico que determina mi "autoconocimiento" presente –después de llevarlo a cabo, no soy el mismo sujeto de antes–.

Sin embargo, es evidente que la tesis de Lacan sobre el suicidio como el único acto exitoso no entra en este marco: la matriz del acto que nos permite captar el suicidio como el acto por excelencia *no* es, definitivamente, la de un acto del habla, un performativo. ¿Cuál *es*, entonces? En vez de arriesgar una respuesta inmediata, regresemos a Rossellini, puesto que su obsesión central fue, precisamente, la de un acto suicida, "imposible", de libertad más allá del alcance de un performativo.

Alemania, año cero: *la palabra ya no obliga*

Rossellini era perfectamente consciente del papel crucial de la dimensión performativa en la estructuración del espacio intersubjetivo: todo un grupo de sus films está centrado en la dialéctica del "desempeño de un papel", de la asunción performativa de un mandato simbólico. Esta dialéctica fue llevada a su punto extremo en *El General della Rovere* (*Il Generale della Rovere*), una historia tragicómica sobre Bertone, un ratero y estafador (interpretado por Vittorio de Sica). La historia transcurre durante la ocupación alemana de Italia; Bertone es arrestado por la Gestapo y forzado

a colaborar. Debido a su parecido con el general della Rovere, el legendario líder partisano, es obligado a hacerse pasar por él en una cárcel llena de miembros de la resistencia (sin que lo supieran los partisanos, el verdadero della Rovere ya había sido atrapado y fusilado). La idea de los alemanes es que Bertone, presentándose como della Rovere, haga averiguaciones entre los prisioneros acerca de la organización de la resistencia y sus otros líderes. Sin embargo, los sucesos dan un giro imprevisto cuando Bertone se acostumbra más y más a su papel y termina por insistir en él incluso al precio de su vida: en vez de entregar a los alemanes los nombres que buscan, deja que lo fusilen como "el general della Rovere"... Como lo expresó de manera sucinta Leo Braudy, "la importancia del film reside en su aceptación del artificio –el desempeño de un papel, la asunción del disfraz– como una vía hacia la verdad moral... [Este film] introduce la idea de que el desempeño de un papel y el disfraz pueden conducir a una liberación y realización del yo".[4] La dialéctica en juego aquí es la de la identificación simbólica, la de la asunción de un mandato simbólico: la insistencia en una máscara falsa nos acerca más a una verdadera y auténtica posición subjetiva que arrojar la máscara y exhibir nuestro "verdadero rostro". Mientras el pobre Bertone, bajo la presión de las circunstancias, sólo finge ser della Rovere, nos encontramos ante la situación cómica de un hombrecito común que ocupa por azar el lugar del héroe; tan pronto como está dispuesto a perder su propia vida por este "papel", la situación adquiere dimensiones trágicas, su misma insistencia en la máscara se convierte en una auténtica proeza ética. Semejante dialéctica –desarrollada por Rossellini aun más agudamente en su *Ascenso al poder de Luis XIV*– implica que hay más verdad en una máscara que en lo que está oculto bajo la misma: una máscara no es nunca "sólo una máscara", dado que determina el lugar real que ocupamos en la red simbólica intersubjetiva; lo que es efectivamente falso y nulo es nuestra "distancia interior" respecto de la máscara que usamos (el "papel social" que desempeñamos), nuestro "verdadero yo" oculto bajo ella. El camino a una auténtica posición subjetiva, por lo tanto, va "de afuera hacia adentro": primero, simulamos ser algo, sólo actuamos como si lo fuéramos, hasta que, paso a paso, nos convertimos realmente en ello –no es difícil reconocer en esta paradoja la lógica pascaliana de la "costumbre" ("actúa como si creyeras y la creencia vendrá por sí misma")–. La dimensión performativa que obra aquí consiste en la eficiencia simbólica de la "máscara": el usar una *nos hace* realmente lo que fingimos ser. En otras palabras, la conclusión que debe sacarse de esta dialéctica es exactamente lo contrario del

saber corriente según el cual todo acto humano (logro, hecho) es, en última instancia, sólo un actuar (postura, pretensión): la única autenticidad a nuestra disposición es la de la personificación, la de "tomar con seriedad nuestro actuar (postura)".[5]

Esta lógica del acto como identificación con una máscara, como asunción de un mandato simbólico queda, sin embargo, eclipsada en los films de Rossellini por otra lógica radicalmente heterogénea que hace su aparición en los momentos de *epifanía*; por regla general, estas epifanías son leídas en una perspectiva cristiana, como momentos de gracia que agitan e iluminan al héroe, pero, ¿es ésta, realmente, la manera correcta de enfocarlas? Observemos con mayor detenimiento esta cuestión concentrándonos en tres films, todos los cuales están estructurados como una preparación o una reacción al momento traumático de la epifanía: *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*), *Stromboli* (ídem) y *Europa '51* (ídem). Cada uno de ellos se caracteriza por cierta estructura de *señuelo:* ponen una trampa que debe evitarse, es decir, si los percibimos de una manera "espontánea", inevitablemente vamos por mal camino.

Alemania, año cero es la historia de Edmund, un chico de diez años que vive con su hermana mayor y su padre enfermo en las ruinas de la Berlín ocupada, en el verano de 1945. Se lanza a la calle y mantiene a su familia con pequeños delitos callejeros y tráfico menudo en el mercado negro. Cae más y más bajo la influencia de su maestro nazi y homosexual, Henning, que lo atiborra de lecciones acerca de la vida como una cruel lucha por la supervivencia en la que uno debe tratar sin misericordia a los débiles que sólo constituyen una carga. Edmund decide aplicar esta lección a su padre, que constantemente gime y se queja de que nunca recobrará su salud, diciendo que quiere morir, dado que no es más que una carga para su familia: accediendo a su pedido, mezcla una dosis mortal de un medicamento en el vaso de leche del padre. Después de la muerte de éste, vaga sin rumbo entre las ruinas de las calles de Berlín; un grupo de niños se niega a dejarlo participar de su juego, como si, en cierto modo, hubieran adivinado su horrible acción, de modo que durante unos momentos juega solo, y con torpeza, a la rayuela, pero es incapaz de entusiasmarse con el juego –la infancia se ha perdido para él, está amputado de la comunidad humana–. Su hermana lo llama, pero Edmund ya no puede aceptar su consuelo, por lo que se esconde de ella en una casa de departamentos abandonada y medio en ruinas, sube hasta el segundo piso, cierra los ojos y salta. La última toma muestra su cuerpo diminuto yaciendo entre las ruinas de concreto. La escena para la cual fue rodado todo el film es, desde luego,

el vagabundeo final de Edmund por las ruinas de Berlín y su suicidio. ¿Dónde se encuentra el significado de este acto? La lectura que se propone de inmediato es completamente obvia: el film es una historia acerca de la manera en que la moralmente corrupta ideología nazi puede arruinar incluso la inocencia de un niño e inducirlo a cometer el parricidio. Cuando toma conciencia de la verdadera dimensión de su acción, se mata, bajo la presión de una culpa insoportable.

¿Es esta lectura la única posible? Un examen más detenido revela con rapidez una serie de detalles inquietantes que perturban esta imagen. Es cierto, Edmund actúa, pasa al acto, mientras el maestro sólo parlotea patéticamente acerca del derecho de los fuertes, de modo que cuando aquél le cuenta su parricidio, el maestro se retrae horrorizado. No obstante, a pesar de eso, ¿estamos justificados si afirmamos que Edmund sencillamente tomó al pie de la letra la lección de su maestro y, por consiguiente, actuó según la misma? Su acto, ¿fue *provocado* realmente por la palabra del maestro, de modo que nos encontramos ante una cadena causal que vincula palabras y acciones? Lo menos que podemos agregar es que, por medio de su acto, Edmund no sólo cumple con la lección del maestro, "aplicándola" a su propia familia sino que, al mismo tiempo, acata la voluntad explícita de morir de su padre. En consecuencia, su acto es, en cierto modo, indeterminable, no puede ser ubicado de manera apropiada, tratándose al mismo tiempo de un acto de crueldad suprema y frialdad distante y de amor y ternura sin límites, que atestigua que está dispuesto a tomar medidas extremas para cumplir con los deseos de su padre. Esta coincidencia de opuestos (crueldad fría y metódica y amor sin límites) es *un punto en el cual fracasa todo "fundamento" de los actos en palabras, en ideologías:* sencillamente, este "fundamento" no salva el abismo en él proclamado. El acto de Edmund, lejos de "tomar al pie de la letra" y realizar la ideología más corrupta y cruel, implica cierto excedente que escapa al dominio de la ideología como tal, se trata de un acto de "libertad absoluta" que deja en suspenso momentáneamente el campo del sentido ideológico, es decir, que interrumpe el vínculo entre "palabras" y "acciones". Precisamente por estar vacío de todo contenido (ideológico, psicológico) "positivo", el acto de Edmund es un acto de libertad según lo definiera F. W. J. Schelling: un acto fundado sólo en sí mismo, no en algún tipo de "cimiento [ideológico] adecuado".[6] Es por esta razón que en el parricidio de Edmund el mal puro coincide con la más perfecta inocencia infantil: en el preciso acto de asesinar a su padre, Edmund se convierte en un santo. El uso de este término, "santo", no es

indiferente: un par de años después de *Alemania, año cero*, Rossellini rodó *Francesco, giullare di Dio*, un film sobre San Francisco, en el cual puso la ruptura de éste con todas las ataduras institucionales mundanas, su regreso al estado de inocencia bendita en que "tenemos todo" precisamente en cuanto hemos "perdido todo", en línea con la evitación y el aislamiento de Edmund de la comunidad humana corriente.[7] El "vaciamiento" radical de éste lo revela su manera muy reticente de actuar, en especial en la escena en que le da al padre el vaso de leche envenenada. Edmund lo contempla con una mirada inexpresiva, cansada, apagada, sin huellas de miedo, compasión, pena o cualquier otro sentimiento. Se frustra, con ello, cualquier tipo de identificación con él; nosotros, los observadores, no podemos estremecernos con Edmund, sentir su tensión, pena u horror ante su acto: "Edmund, que en un film más convencional sería el foco de la identificación del público, aquí parece más bien una especie de conjunto nulo, un número entero vacío, un punto focal de efectos".[8] Conjunto nulo, número entero vacío, estos son nombres lacanianos para el sujeto del significante, esto es, para el sujeto en la medida en que está reducido a un lugar vacío sin sostén en la identificación imaginaria o simbólica.[9] Edmund es, de hecho, el mal puro, "demoníaco", pero lo que tenemos que tener presente es que, precisamente por esta razón, encarna la pura espiritualidad de una voluntad liberada de toda motivación "patológica".

Edmund está excluido de la comunidad, "simbólicamente muerto": no sólo se encuentra efectivamente excluido de la comunidad humana concreta, lo que aquí está en juego es una experiencia mucho más radical de exclusión del –de afirmación de una distancia con respecto al– gran Otro, el orden simbólico. Lo que lo impulsa al acto es la conciencia de la insuficiencia y nulidad últimas de todo fundamento ideológico: logra ocupar ese lugar vacío imposible/real en el que *las palabras ya no obligan*, donde su facultad performativa queda en suspenso. *Esto* es "Alemania, año cero": Alemania en el año de la libertad absoluta cuando el lazo intersubjetivo, el compromiso con la Palabra, está roto. Es cierto, también podemos llamarla –la distancia puesta con el Otro– "psicosis" pero, ¿qué es aquí "psicosis" sino otro nombre de la libertad?[10] Así que, cuando, después del parricidio, Edmund le dice a su maestro: "Usted sólo habló de eso, ¡yo lo hice!", esta aserción no sugiere, de ninguna forma, una atribución de responsabilidad al maestro, es decir, un argumento al estilo de "No me culpe, fue usted quien me dijo que procediera así", sino todo lo contrario, una comprobación, fría y desapasionada, de la antes mencionada *brecha* absoluta que separa palabras y acciones. Y,

siguiendo la lógica inmanente del film, la aceptación de esta brecha es precisamente lo opuesto al mal encarnado, con el máximo vigor, en una voz corruptora y que todo lo penetra, en la famosa escena de Edmund tratando de vender el disco con uno de los discursos de Hitler a dos soldados británicos: lo pone en un tocadiscos portátil y, de repente, la voz de Hitler resuena a través de los pasillos llenos de escombros; los transeúntes accidentales se quedan duros, asombrados ante la súbita reaparición de esta voz misteriosamente familiar... Es una voz así descarnada la que materializa la penetración invisible de la corrupta ideología nazi, mientras que todo el énfasis de la escena está puesto precisamente sobre el hecho de que Edmund *no* está hechizado por ésta ni por ninguna otra de las voces ideológicas que lo bombardean de todos lados: no sólo la del maestro, sino también la de la hermana, ofreciéndole el refugio de la familia justo antes de su suicidio. Lo que lo impulsa a actuar no es ninguna voz, ningún imperativo del superyó sino, precisamente, la distancia aceptada respecto de todas las voces.[11]

En este sentido, *Alemania, año cero* es exactamente lo opuesto a *Festín diabólico*, de Hitchcock (rodada sólo un año después). El problema fundamental de ambos films es el mismo: el de la relación de las palabras y las acciones, como lo ejemplifica la realización de una ideología espantosa; ambos films aparecen como una reacción a la traumática experiencia del nazismo: ¿cómo fue posible la realización de semejante ideología monstruosa? Al menos en *Festín diabólico*, Hitchcock rehuye el abismo que Rossellini fue capaz de afrontar (razón por la cual aquélla debe contarse entre los fracasos de Hitchcock): lo que se atribuye equivocadamente *a Alemania, año cero* es, efectivamente, la tesis de *Festín diabólico*. Cuando la pareja de homosexuales estrangula a su mejor amigo, lo hacen para obtener el reconocimiento del profesor Caddell, su maestro, que predica el derecho de los Superhombres de disponer de los inútiles y los débiles (lo mismo que Henning en *Alemania*); cuando el profesor se enfrenta a la realización al pie de la letra de su doctrina –cuando, siguiendo la definición lacaniana de la comunicación, recupera del otro su propio mensaje en su forma invertida y verdadera– se estremece y rehuye la consecuencia de sus palabras, es decir, no está dispuesto a reconocer en ellas su propia verdad (otra vez, lo mismo que Henning en *Alemania*), Hitchcock, sin embargo, se queda en este *insight:* la "soga" [*rope*] del título del film es la que ata palabras y acciones, y la película resulta ser una admonición contra el "jugar con palabras" –nunca juegues con ideas peligrosas puesto que nunca puedes estar seguro de que no habrá un

psicótico que las tome "al pie de la letra"–; en el film, nadie, ni el profesor ni los asesinos, es capaz de romper este lazo y alcanzar el momento de la libertad.[12]

Europa '51: *escape hacia la culpa*

El suicidio de Edmund no tiene, por lo tanto, absolutamente nada que ver con el remordimiento: sólo se deja atraer por el vertiginoso abismo que descubrió al cometer el parricidio. Y se trata del mismo abismo que traga al niño en *Europa '51*, un film que, en muchos aspectos, es complementario de *Alemania:* en éste, el momento de la epifanía llega al final, funciona como el desenlace, mientras que toda la historia de *Europa* consiste en el despliegue de las consecuencias que, para sus personajes, tiene un traumático "encuentro con lo Real" que ocurre en el comienzo mismo.

Europa '51 es la historia de Irene, esposa en una rica familia romana, con la que su hijo busca con desesperación un contacto, mientras ella está más interesada en las recepciones y la vida social. Repentinamente, el hijo intenta suicidarse (arrojándose al vacío en medio de una escalera de caracol) y poco después muere a causa de un coágulo sanguíneo. Su muerte provoca en Irene un penetrante sentimiento de culpa, como si hubieran sido su insípida vida y la desatención de su hijo las que lo hubieran llevado a la muerte; se aparta completamente de su anterior modo de vida y comienza a buscar un nuevo sentido en el sacrificio y la ayuda a la gente: siguiendo el consejo de su primo, un comunista, consigue un trabajo mal pago en una fábrica; busca una respuesta en la Iglesia y trata de ayudar a los pobres trabajando con ellos, pero nada puede satisfacerla o apaciguarla. Cuando intenta convencer a un ladronzuelo del barrio de que se entregue a la policía en vez de denunciarlo ella misma, finalmente transgrede la ley; el tribunal la considera irresponsable a causa del shock provocado por la muerte de su hijo y la envía en observación a un pabellón psiquiátrico. Después de una serie de pruebas, un psiquiatra frío y distante la declara insana; la familia la abandona y, en el final del film, la vemos sola en una celda de aislamiento mientras que, frente al hospital, los pobres a los que trató de ayudar se congregan y la saludan como a una nueva santa...[13]

La trampa tendida por el film es la muy "obvia" lectura según la cual Irene se quiebra a causa de la insoportable presión de la culpa que se abate sobre ella tan pronto como toma consciencia de que fue sorda al desesperado llamado de su hijo. Leído de esta manera, el film se reduce a la crítica habitual de la así llamada

"alienación de la sociedad contemporánea", en la que el bullicio de la apremiante vida social nos deja sordos ante el grito desesperado de nuestro prójimo. Empero, si es que el final del film, cuando Irene rompe todos los lazos familiares mundanos y asume una "santa" actitud de abandono, tiene algún sentido, entonces debemos cuestionar la autenticidad de la propia culpa que surge en relación al suicidio del hijo: la misma, lejos de ser auténtica, funciona ya como una huida, esto es, oculta un traumatismo mucho más radical. En la teoría psicoanalítica, se habla mucho de la transferencia o la "proyección" de la culpa, es decir, acerca de la manera en que el sujeto se libera de su responsabilidad a través de una "proyección" paranoica de la culpa en el Otro (el judío, por ejemplo); tal vez, deberíamos más bien invertir la relación y concebir el acto mismo de asunción de la culpa como una huida del traumatismo real –no sólo huimos *de* la culpa sino también *hacia* la culpa, nos refugiamos en ella–. Para captar esta paradoja, debemos relacionar la experiencia subjetiva de la culpa con la inconsistencia del gran Otro (el orden simbólico), esto es, con el hecho de que el gran Otro "ya [sea] siempre terrible". Es en este sentido como deberíamos interpretar el famoso sueño freudiano acerca del padre que no sabe que está muerto: su figura persiste, mantiene su consistencia, hasta que se le dice la verdad. De allí la típica compulsión obsesiva: debe impedir a cualquier precio que el Otro se entere (de que está muerto, de que es impotente); sería preferible morir antes de que el Otro llegara a conocer la horrible verdad... En síntesis, el sujeto carga con la culpa: en tanto se sacrifica asumiéndola, el Otro se salva del devastador conocimiento de su inconsistencia, su impotencia, su inexistencia. Quién de nosotros no ha pasado por esta experiencia con respecto a una persona con la cual estamos en una relación de transferencia: es mejor que yo asuma rápidamente la culpa antes de que la estupidez, la impotencia del otro (el padre, la mujer amada) se divulguen –el amor se reconoce con facilidad precisamente por medio de esta prontitud a asumir el papel de chivo expiatorio–.[14] La manera adecuada de determinar más estrechamente esta lógica de la culpa en su relación con la inconsistencia del gran Otro es mediante la naturaleza contradictoria de la noción misma del gran Otro. Es decir, en el discurso ideológico, la agencia del gran Otro está presente en dos modalidades recíprocamente excluyentes.

Antes que nada, el "gran Otro" aparece como una agencia oculta "que mueve los hilos", que maneja el espectáculo entre bastidores: la Divina Providencia en la ideología cristiana, la "astucia de la Razón" hegeliana (o, más bien, la versión popular de la misma),

la "mano invisible del mercado" en la economía mercantil, la "lógica objetiva de la Historia" en el marxismo–leninismo, la "conspiración judía" en el nazismo, etc. En resumen, la distancia entre lo que queríamos lograr y el resultado efectivo de nuestra actividad, el excedente del resultado respecto de la intención del sujeto, se encarna de nuevo en otro agente, en una especie de metasujeto (Dios, la Razón, la Historia, el Judío). Esta referencia al gran Otro, desde luego, es en sí misma radicalmente ambivalente. Puede funcionar como un reaseguro tranquilizante y fortalecedor (la confianza religiosa en la voluntad de Dios; la convicción del stalinista de que es un instrumento de la necesidad histórica) o como una aterrorizante agencia paranoica (como en el caso de la ideología nazi que reconoce, detrás de las crisis económicas, la humillación nacional, la degeneración moral, etc., la misma mano oculta del judío). Estos dos aspectos contradictorios se unen en la figura del psicoanalista como "sujeto supuesto al saber" (Lacan): en la cura psicoanalítica, su presencia misma funciona como una especie de prenda, garantiza que la retahila incoherente de "asociaciones libres" recibirá retroactivamente un significado. Al mismo tiempo, sin embargo, la presencia del analista materializa una amenaza al goce del analizante, amenaza robarle su goce a través de la disolución de sus síntomas: cuando la cura psicoanalítica se acerca a su estadio final, habitualmente provoca en el analizante un miedo paranoico de que el analista está en busca de su tesoro más íntimo, el núcleo de su goce secreto... Como puede percibirse de inmediato, los aspectos tranquilizadores y amenazantes no están dispuestos simétricamente: el sujeto supuesto *da seguridad* sobre el sentido al analizante y *amenaza* su goce. Ambos aspectos están ya realmente presentes en la figura antisemita del judío que, *al mismo tiempo*, garantiza el sentido –si aceptamos la premisa de la conspiración judía, las cosas "se aclaran" súbitamente– y nos priva de nuestro legítimo goce.

El punto crucial que no debe pasarse por alto es, sin embargo, que el "gran Otro" ideológico funciona al mismo tiempo como exactamente lo opuesto al agente oculto que mueve los hilos: la agencia del puro aspecto exterior, de una apariencia que es, no obstante, *esencial*, es decir, que debería preservarse a cualquier precio. Esta lógica de la apariencia esencial fue llevada hasta su extremo en el "socialismo real", en el cual todo el sistema apuntaba a mantener la apariencia del pueblo unido en su respaldo al Partido y en la entusiasta construcción del Socialismo, espectáculos ritualizados que se seguían uno al otro y en los cuales nadie "creía realmente" y en los que todos sabían que nadie creía, pero los burócratas partidarios estaban, no obstante, extraordinaria-

mente atemorizados ante la posibilidad de que la apariencia de creencia se desintegrara. Percibían esta desintegración como una catástrofe total, como la disolución de todo el orden social. La pregunta que debe formularse aquí es, sencillamente: si nadie "creía realmente", y si todos sabían que nadie creía, ¿*cuál* era entonces la agencia, la mirada para la cual se ponía en escena el espectáculo de la creencia? Es aquí donde encontramos la función del "gran Otro" en su máximo grado de pureza. En la realidad cotidiana, la vida puede ser espantosa y estúpida, pero todo está bien en tanto todo esto permanezca oculto a la mirada del "gran Otro". Es para *su* mirada que el espectáculo del pueblo feliz y entusiasta debe ser puesto en escena una y otra vez. Si el "gran Otro", en el primer sentido del término, funciona como un "sujeto supuesto al saber", aquí lo hace, por el contrario, como el "sujeto supuesto al *no* saber", como la agencia a la cual debe ocultarse la vulgar realidad cotidiana.[15] En síntesis, para recordar una vez más el sueño freudiano del padre que no sabe que está muerto, lo que debe evitarse al gran Otro (encarnado en la mirada del líder) es el simple hecho de que está muerto.

El último ejemplo aterrorizador y espectacular de esta lógica compulsiva de la pura apariencia es la caída de Ceaucescu. Su error crucial, probablemente la causa inmediata de su derrocamiento, fue su decisión, después de la matanza de Timisoara, de organizar en Bucarest, al viejo estilo, una gigantesca reunión popular de apoyo para demostrar al "gran Otro" que la apariencia aún se conservaba. La multitud, sin embargo, ya no estaba dispuesta a jugar el juego, y el hechizo se rompió... La explicación habitual, según la cual Ceaucescu era un megalomaníaco que perdió contacto con la realidad, que estaba sinceramente convencido del respaldo popular a su régimen y que, *por lo tanto*, organizó la manifestación, obviamente resulta insuficiente. ¡Como si en la ramificada red de la Securitate no hubiera bastante evidencia de que, durante años, se preparó sistemáticamente para aplastar la revuelta popular contra su gobierno! Ceaucescu, definitivamente, no creía en el apoyo del pueblo. En lo que sí creía era en el gran Otro.[16] Momentos como la concentración de masas en Bucarest en la que "se rompió el hechizo", es decir, cuando se desintegró el gran Otro, ejemplifican a la perfección la manera en que podemos *perder algo que nunca poseímos*. ¿El punto crucial de inflexión en la descomposición del "socialismo realmente existente" de Europa Oriental no fue acaso la súbita consciencia de los sujetos de que, a pesar de la tremenda fuerza de los aparatos represivos, el Partido Comunista era en realidad *impotente*, de que sólo era tan fuerte como ellos, los sujetos, lo hacían, de que su fortaleza era su

creencia en la misma? ¿Y no se da cuenta mejor de este punto de inflexión mediante la paradoja de que el Partido perdió así lo que nunca tuvo? Es decir, la paradoja que debe explicarse es la siguiente: los sujetos, desde luego, nunca creyeron realmente en el Partido, en el comunismo, etc., el gobierno de aquél se sufrió, desde el comienzo mismo, como una dictadura impuesta –si, no obstante, el Partido *nunca tuvo legitimidad* a los ojos del pueblo, ¿cómo dar cuenta del hecho de que el antes mencionado momento en que "se rompió el hechizo" fue, a pesar de eso, experimentado como una *pérdida de legitimidad*?–. La clave se encuentra en el status del "gran Otro" como el orden de la "apariencia esencial": si bien los sujetos "nunca creyeron realmente en él", no obstante *actuaron como si* creyeran, *como si* el Partido gobernara con legitimidad plena, siguieron el ritual "externo", pronunciaron las aclamaciones adecuadas cuando era necesario, etc. En otras palabras, lo que se pierde en la pérdida de lo que nunca poseímos es la "apariencia esencial" que gobernó nuestras vidas.

Por lo tanto, es aquí, en la relación con el líder comunista, en donde encontramos el vínculo que conecta la culpa con la inconsistencia del Otro en su máximo grado de pureza: si algo va mal, podemos dar fe de nuestra devoción a la causa asumiendo con prontitud la responsabilidad por el fracaso, salvando con ello la pureza del propio proyecto revolucionario. Tal vez en eso consistió también la lógica de las purgas stalinistas, es decir, el misterio de los devotos comunistas que, sin vacilar, confesaron los más horrendos delitos contrarrevolucionarios: su maniobra era conservar intacta la idea comunista, impedir que el Otro se enterara de la verdad y se desintegrara. Según Lacan, el mismo mecanismo está en juego en la experiencia del "pecado original": Dios no sólo murió, siempre estuvo muerto, pero no siempre lo supo, y el sentido del "pecado original" del hombre es precisamente ahorrarle la experiencia de Su "inexistencia" (inconsistencia, impotencia) mediante la asunción de la culpa. La lógica del "pecado original" es, en consecuencia y una vez más: es mejor que yo sea completamente culpable antes de que Él se entere de Su muerte.[17]

Esta "inexistencia del Otro" que ocultamos asumiendo la culpa de manera completamente voluntaria está en juego en *Europa '51:* al final del film, Irene no se libera simplemente de su culpa sino que, más bien, la experimenta como una especie de maniobra engañosa destinada a ocultar el vacío ontológico que tragó a su hijo. El intento de buscar refugio en el comunismo y el cristianismo, las dos ideologías principales de *Europa '51*, de este modo, no es sino un intento desesperado de recuperar el traumático encuentro con lo Real (el acto suicida de su hijo) mediante su

integración en un universo simbólico de la culpa, ubicándolo dentro de un campo ideológico y confiriéndole, con ello, significado: "Irene se siente, por lo tanto, atraída por constelaciones ideológicas que la fascinan en tanto, al menos por el momento, le permiten integrar el escándalo de la muerte de su hijo en una lógica trascendente".[18] Y lo que ocurre hacia el final del film, cuando Irene asume la posición subjetiva de la santa, es decir, de un residuo–excremento objetivo, es precisamente una *separación* en el sentido estrictamente lacaniano del término: separación de *a* (objeto) respecto de I (identidad simbólica), un apartamiento del objeto de la red simbólica, la toma de distancia respecto del universo simbólico.

Stromboli: *el acto de la libertad*

La separación es también representada hacia el final de *Stromboli*, la primera de las películas de Rossellini con Ingrid Bergman. Se trata de la historia de Karin, una emigrada de Estonia que, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se encuentra en un campo de refugiados en Italia. Después de repetidos fracasos en obtener una visa argentina, se casa con un pobre pescador italiano de la isla volcánica de Stromboli, como un último y desesperado intento por escapar del campo. En la isla, la vida transcurre dentro de los límites de una comunidad cerrada en la que reina una primitiva atmósfera patriarcal: hay un contacto "auténtico" con la naturaleza, pero también la costumbre de golpear a las mujeres... Karin pronto se asfixia con su nueva vida y resuelve huir: emprende una larga caminata a través de la montaña con el cráter hasta la otra costa de la isla, de donde parte un barco hacia tierra firme. Sin embargo, mientras sube por el volcán, el humo y los vapores del cráter la rodean y sofocan, y su figura se desvanece. Después de este aterrorizador "encuentro con lo Real", las versiones americana e italiana del film se diferencian de manera distintiva. En la americana (montada por la RKO en contra de los deseos de Rossellini), Karin despierta más tarde en una mañana brillante y vuelve a descender hacia la aldea, mientras que una inoportuna voz superpuesta nos dice exactamente qué pensar: "En su terror y sufrimiento, Karin había descubierto una gran necesidad de Dios. Y ahora sabía que sólo en su regreso a la aldea podía esperar la paz". La versión italiana, sin embargo, en la que la última palabra la tuvo Rossellini, deja abierto el dilema: el film termina con Karin repitiendo, fuera de la pantalla, "¡Dios mío! ¡Oh, Dios misericordioso!" y con una toma del ondulante humo del volcán.

Al preguntársele si está abandonando o regresando a la aldea al final, Rossellini replicó:

> No lo sé. Eso sería el comienzo de otro film... Hay un punto de inflexión en toda experiencia humana en la vida, que no es el fin de la experiencia o del hombre, sino un punto de inflexión. Mis finales son puntos de inflexión. Luego comienza de nuevo; pero, en cuanto a qué es lo que comienza, no lo sé.[19]

Mediante esta misma irresolución de su final, *Stromboli* señala la dimensión adecuada del acto: termina en el punto preciso en que el *acto* ya está cumplido, si bien todavía no se ha performado ninguna *acción*. El acto realizado (o, más apropiadamente: sobrellevado) por Karin es el del *suicidio simbólico:* un acto de "perderlo todo", de retraerse de la realidad simbólica, que nos permite comenzar de nuevo desde el "punto cero", desde el punto de absoluta libertad llamado por Hegel "negatividad abstracta". El momento de este suicidio simbólico puede ser ubicado de una manera precisa: tiene lugar entre las dos menciones de Dios. Karin alcanza su punto más bajo de desesperación y abatimiento cuando, al escapar de la aldea (el vínculo social), se encuentra rodeada por el humo y los vapores del volcán. Frente al poder primordial de éste, todas las ataduras sociales palidecen hasta la insignificancia, ella queda reducida a su desnudo "ser ahí": huyendo de la opresiva *realidad* social, encuentra algo incomparablemente más horrorizante, lo *Real*. Sollozando salvajemente, grita: "Lo terminaré, pero me falta el valor; tengo miedo". Luego grita dos veces el nombre de Dios, pero como expresión de una frustración y un agotamiento extremos, y se quiebra. Fundido a una toma de una mañana calma y soleada; Karin, que se durmió al borde del cráter, se despierta y vuelve a decir dos veces "¡Oh Dios!", pero las mismas palabras ahora "se transforman en un acto de homenaje a la magnífica quietud que la rodea".[20] Para usar términos hegelianos: la experiencia anterior de una pérdida se convierte en la *pérdida de una pérdida* –ahora es consciente de que aquello que, hace un momento, temía perder, es totalmente nulo, es decir, ya es en sí mismo una especie de pérdida–. Podríamos decir también que Karin experimenta el sentido de la tautología de Dios: toda su experiencia puede ser transcripta como "Dios es... Dios", denotando la coincidencia última de Dios como furia que todo lo destruye y Dios como serenidad dichosa. Después de que atravesamos el "punto cero" del suicidio simbólico, lo que un momento antes se presentaba como la vorágine del furor arrebatando toda existencia determinada se transforma

milagrosamente en dicha suprema, *tan pronto como renunciamos a todos los lazos simbólicos*. Y el *acto* en el sentido lacaniano no es sino esta retirada por medio de la cual *renunciamos a la renunciación misma*, tomando consciencia de que no tenemos nada que perder en una pérdida.[21] Lo que Karin no tuvo el valor de terminar la noche anterior es precisamente este acto de suicidio simbólico, esta retirada *de* la realidad simbólica que debe oponerse estrictamente al suicidio "*en* la realidad". Este último sigue atrapado en la red de la comunicación simbólica: al matarse, el sujeto intenta enviar un mensaje al Otro, esto es, se trata de un acto que funciona como un reconocimiento de la culpa, una advertencia tranquilizante, un llamado patético (como las recientes autoincineraciones políticas lituanas), mientras que el suicidio simbólico aspira a excluir al sujeto del propio circuito intersubjetivo.

La trampa tendida por *Stromboli* consiste, en consecuencia, en la lectura de su final que se propone como "obvia": a través de la experiencia de la epifanía, Karin toma conciencia de la frivolidad y la inutilidad de su aversión a la deslucida vida de la aldea; renacida, acepta calmosamente su destino... Sin embargo, como hemos visto, toda la importancia del final de Rossellini reside en que se detiene antes de esta conclusión. Lo que Karin tiene por delante es, sin duda, lo que, de una manera vulgarmente patética, llamamos "una nueva vida": tarde o temprano, regresará a la aldea, hará las paces con su esposo o retornará a tierra firme y asumirá nuevos mandatos simbólicos, un nuevo lugar en la comunidad; de una u otra forma, volverá a ser activa –pero el film termina *antes* de que encuentre su lugar en una nueva identidad simbólica (o vuelva a asumir la antigua), *antes* de la nueva palabra performativa, la nueva "palabra fundante"–.[22] Hay, por supuesto, algo excepcional, incluso excesivo, en semejante encuentro con lo Real, con el abismo de la "libertad abstracta": sólo tiene lugar en la máxima intimidad de lo que algunos llaman la "experiencia mística". El énfasis de Lacan, sin embargo, está puesto en que semejante pasaje a través del "punto cero" del suicidio simbólico está en juego en todo acto digno de este nombre. ¿Qué es, a saber, un acto?[23] ¿Por qué el suicidio es el acto *par excellence*? El acto difiere de una intervención activa (acción) en que transforma radicalmente a su portador (agente): el acto no es simplemente algo que "llevo a cabo"; después de uno, literalmente, "no soy el mismo que antes". En este sentido, podríamos decir que el sujeto "sufre" el acto ("pasa a través" de él) más que "llevarlo a cabo": en él, el sujeto es aniquilado y posteriormente renace (o no), es decir, el acto implica una especie de eclipse, *aphanisis*, temporal del sujeto. Lo que constituye la razón por la cual todo

acto digno de este nombre es "loco" en el sentido de una *inexplicabilidad* radical: por su intermedio, pongo en juego todo, incluyéndome a mí mismo, mi identidad simbólica; el acto siempre es, por lo tanto, un "delito", una "transgresión", a saber, del límite de la comunidad simbólica a la que pertenezco. El acto se define por este *riesgo* irreductible: en su dimensión más fundamental, es siempre *negativo*, es decir, un acto de aniquilación, de extirpación –no sólo no sabemos que saldrá de ello, sino que su resultado final es, en última instancia, hasta insignificante, estrictamente secundario en relación con el ¡NO! del acto puro–.[24]

Hoy, cuando el comunismo se cae a pedazos en todos lados, vale la pena recordar el *acto* con el que todo empezó, un acto contemporáneo de *Alemania, año cero* y *Stromboli*: el "¡No!" de Tito a Stalin en 1948, es decir, el apartamiento de los comunistas yugoslavos del movimiento comunista internacional dominado por Moscú. La dimensión negativa fue aquí mucho más decisiva que su resultado o motivación positiva; lo que en realidad contó fue sencillamente el hecho de que un partido comunista en el poder dijera "¡No!" a la hegemonía de Stalin. Las razones positivas en nombre de las cuales se llevó a cabo esta ruptura probablemente no eran claras ni siquiera para sus propios portadores; podríamos incluso arriesgar una hipótesis cínica en el sentido de que todas las invenciones posteriores a causa de las cuales Yugoslavia se encuentra hoy en tal desastre (autogestión de los trabajadores) surgieron de los desesperados intentos de los ideólogos del partido por "racionalizar" el "¡No!" del acto puro, por fundarlo en algún proyecto ideológico positivo. Lo que aquí debemos tener en cuenta es este hiato: la ruptura con Stalin no se realizó en nombre de la autogestión de los trabajadores (como lo afirmaron apologistas posteriores), se trató de un acto de riesgo puro, de negativa, de "persistencia en la propia responsabilidad", y sólo fue más tarde cuando esta negativa asumió una existencia positiva, determinada, en el proyecto ideológico de la autogestión. Con su "¡No!" a Stalin, Tito y sus compañeros cruzaron su Rubicón sin estar seguros de lo que les esperaba en la otra orilla, de lo que sería de ellos. También debería ser claro, ahora, por qué un acto, si bien pertenece a lo Real, sólo es posible contra el telón de fondo del orden simbólico: la grandeza de un acto depende estrictamente del lugar *desde el cual* se llevó a cabo. En otras palabras, como ya lo han señalado numerosos historiadores políticos, el "¡No!" de Tito tuvo un impacto tan subversivo sólo porque fue pronunciado *por un comunista*, sólo porque se resistió a Stalin *como comunista*. (Por esta razón, no hubo grandes presiones para que Yugoslavia se convirtiera en parte de las alianzas políticas o militares

occidentales.) Si Tito hubiera "cambiado de lado", se hubiera pasado a Occidente y "restaurado el capitalismo", no habría ocurrido nada realmente subversivo: habríamos tenido, sencillamente, un ejemplo de derrota comunista en la guerra fría, Occidente se habría adueñado de una parte del imperio de Stalin; fue precisamente por su insistencia en que estaba actuando *como comunista* que Tito abrió una brecha en el monolitismo comunista.[25] Uno de los habituales reproches habermasianos a la ética lacaniana se refiere a su supuesta incompatibilidad con el espíritu de la *polis*, de la comunidad: ¿acaso no es, a los ojos de Lacan, el logro ético último el éxtasis suicida, la aceptación plena de nuestro "ser para la muerte" que evidentemente deja en suspenso la dimensión social? ¿No es toda acción pública como tal una especie de traición al deseo "auténtico" del sujeto, esto es, la pulsión de muerte? Ahora podemos ver dónde falla este reproche: el gesto suicida "auténtico" y la acción pública no deben oponerse de una manera externa, dado que un gesto "suicida", un *acto*, está en el fundamento mismo de un nuevo vínculo social.

Con un acto, *stricto sensu*, nunca podemos, entonces, prever plenamente sus consecuencias, esto es, el modo en que transformará el espacio simbólico existente: el acto es una ruptura después de la cual "nada sigue siendo igual". Razón por la cual, si bien la historia siempre puede ser explicada, dilucidada a posteriori, nunca podemos, como sus agentes, atrapados en su fluir, prever su curso por anticipado: no podemos hacerlo en la medida en que no se trata de un "proceso objetivo" sino de un proceso constantemente interrumpido por la escansión de los actos. Lo nuevo (la realidad simbólica que surge como la consecuencia de un acto) es siempre un "estado que es esencialmente un subproducto",[26] nunca el resultado de una planificación anticipada. Hay numerosos ejemplos de tales actos: desde el "¡No!" de de Gaulle a Pétain y a la capitulación francesa de 1940, la disolución por parte de Lacan de la *Ecole freudienne de Paris* en 1980, hasta el caso mítico del acto transgresor, el cruce del Rubicón por César, todos ellos gestos de un líder masculino. Sin embargo, no deberíamos olvidar que el ejemplo paradigmático de un acto semejante es *femenino:* el "¡No!" de Antígona a Creonte, al poder estatal; su acto es literalmente suicida, se excluye de la comunidad, no propone nada nuevo, ningún programa positivo, sólo insiste en su exigencia incondicional. Tal vez deberíamos entonces arriesgar la hipótesis de que, según su lógica intrínseca, el acto como real es "femenino", en contraste con lo performativo "masculino", es decir, el gran gesto fundador de un nuevo orden; en el caso de Lacan, la disolución de la *Ecole freudienne* sería "femenina" y sólo

pasaría al lado “masculino” con su gesto de fundar la nueva *Ecole de la Cause*. Debería trazarse una línea desde Antígona a Simone Weil, mística católica y combatiente de la resistencia francesa que terminó sus días en Londres mediante el suicidio por hambre, y a la que Rossellini utilizó como modelo para Irene en *Europa ‘51*. En esta perspectiva, la diferencia masculino/femenino ya no coincide con la de activo/pasivo, espiritual/sensual, cultura/naturaleza, etc. La propia *actividad* masculina ya es una huida de la dimensión abismal del *acto* femenino. La “ruptura con la naturaleza” está del lado de la mujer, y la actividad compulsiva del hombre no es, en última instancia, sino un intento desesperado de reparar la incisión traumática de esta ruptura.

2.2. La “Noche del mundo”

Psicoanálisis e idealismo alemán

Al identificar el acto como una suspensión de la realidad constituida, como la retirada del sujeto de la misma, alcanzamos el nivel en el cual se hace posible elaborar el vínculo que conecta la teoría psicoanalítica de las pulsiones y la filosofía del idealismo alemán (Fichte, Schelling, Hegel), la noción de la realidad de esta última como algo constituido, “postulado” por el sujeto.

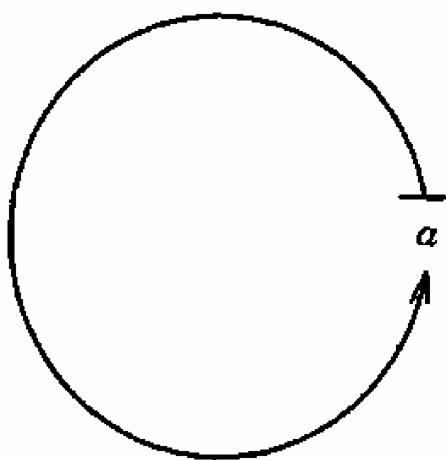
La dimensión de la teoría psicoanalítica perdida con el ascenso de la *psicología del yo* positivista es la oposición de la primera al enfoque del sentido común (y al mismo tiempo científico) que acepta la así llamada “realidad externa” como tal, como algo *dado* de antemano, y reduce el problema del “aparato psíquico” a la cuestión de la manera en que el mismo logra (si es que lo hace de algún modo) adaptarse a la realidad, conectarse, “acoplarse” con ella. En esta perspectiva, la definición de “normalidad” es un aparato psíquico abierto a la realidad, mientras que la psique es “patogénica” si, en vez de establecer un contacto adecuado con aquélla, construye su propio universo “desarticulado”. Fue, desde luego, la crítica marxista clásica del psicoanálisis “conformista” la que se opuso a semejante noción de la realidad: la “realidad” a la cual el psicoanálisis conformista se refiere como una norma de “sanidad” psíquica no es la realidad neutral como tal, sino la forma históricamente especificada de la realidad *social*. Al proponer como su ideal al sujeto “adaptado a la realidad”, el psicoanálisis conformista se subordina a la realidad social existente, a sus

relaciones de dominación, categorizando la distancia crítica de la misma como "patológica".

El alcance de esta crítica, sin embargo, está limitado por el hecho de que aún mantiene la noción del acuerdo del aparato psíquico con la realidad, si bien sólo como una "idea reguladora" que debe realizarse en la no alienada sociedad futura. Un paso adelante (o un paso atrás hacia una absolutización no histórica de la división, si lo observamos con los ojos de la antes mencionada crítica marxista) fue dado ya por el propio Freud, cuyo punto de partida teórico fue una *discordancia* original, irreductible y, por así decirlo, constitutiva entre la lógica del aparato psíquico y las exigencias de la realidad: es a causa de esta discordancia que el "malestar en la cultura" es algo que define la *condition humaine* como tal. "Por su propia naturaleza", el aparato psíquico no está adaptado a la realidad: funciona siguiendo el "principio del placer", al que no le importan nada las limitaciones impuestas por la realidad; luego, las condiciones de autopreservación exigen al aparato psíquico un renunciamiento a la predominancia absoluta del "principio del placer", su transformación en el "principio de realidad". Lo que no debe pasarse por alto aquí es que el reino del "principio de realidad" no es algo a lo que el aparato psíquico pueda llegar siguiendo el camino inmanente y espontáneo de la "maduración", sino algo impuesto, arrancado por medio de una serie de cortes traumáticos ("complejos", integraciones de pérdidas): nuestra apertura más "natural" a la realidad implica que las prohibiciones que ejercen presión sobre la lógica inherente del aparato psíquico han logrado quebrarlo y se han transformado en nuestra "segunda naturaleza".

Sin embargo, incluso una noción tal de la discordancia irreductible entre el aparato psíquico que se empeña en procura del reino del "principio del placer" puro y las exigencias de la realidad aún acepta la "realidad" como algo simplemente dado de antemano, como una entidad positiva independiente del aparato psíquico que, *desde afuera*, ejerce su presión y perturba el funcionamiento equilibrado de la psique. Es cierto, así estamos lejos de cualquier tipo de armonía preestablecida entre el aparato psíquico y la realidad: el objeto focal de la teoría psicoanalítica es el proceso traumático por medio del cual el aparato psíquico es impulsado fuera del circuito cerrado del "principio del placer" y hacia su conexión con la realidad; empero, aquí la "realidad" todavía está simplemente dada de antemano como aquello a lo que la psique debe adaptarse. Al introducir la dimensión de "más allá del principio del placer", el Freud tardío da aquí otros dos pasos que –en la medida en que consideremos con cuidado todas sus conse-

cuencias, como lo hizo Lacan- modifican completamente el cuadro antes presentado. La hipótesis de una "pulsión de muerte" se refiere directamente a este punto: su implicación consiste en que el cuerpo extraño, el intruso que perturba el armonioso circuito del aparato psíquico manejado por el "principio del placer" no es algo externo sino estrictamente *inherente* a él: en el propio funcionamiento inmanente de la psique, no obstante la presión de la "realidad externa", hay algo que se resiste a la satisfacción plena. En otras palabras, aun si el aparato psíquico es completamente abandonado a sí mismo, no alcanzará el equilibrio por el cual se esfuerza el "principio del placer", sino que continuará circulando alrededor de un intruso traumático en su interior –el límite con el cual tropieza el "principio del placer" es interno a él–.[27] El matema lacaniano para este cuerpo extraño, para este "límite interno" es, por supuesto, el *objeto a*: el *objeto a* es el escollo, el obstáculo que interrumpe el circuito cerrado del "principio del placer" y descarrila su movimiento equilibrado, o, para referirse al esquema elemental de Lacan



Y el paso final que debe darse es captar este impedimento inherente en su dimensión *positiva:* es cierto, el *objeto a* impide que el círculo del placer se cierre, introduce un displacer irreductible, pero el aparato psíquico encuentra una especie de placer perverso *en este mismo displacer*, en la interminable y repetida circulación en torno al objeto inalcanzable y siempre perdido. El nombre lacaniano para este "placer en el dolor" es, desde luego, goce (*jouissance*), y el movimiento circular que encuentra satisfacción en no lograr, una y otra vez, alcanzar el objeto, el movimiento cuya verdadero objetivo coincide por lo tanto con su propio sendero hacia la meta, es la *pulsión* freudiana. El espacio de la pulsión es así un espacio paradójico, curvo: el *objeto a* no es una entidad positiva existente en el espacio, en última instancia no es sino cierta *curvatura del propio espacio* que provoca que demos

una vuelta cuando queremos alcanzar directamente el objeto. Es por esta razón que Lacan estaba tan fascinado con las paradojas del amor cortés: la dama es ese objeto paradójico que curva el espacio del deseo, es decir, que nos ofrece como camino para alcanzarlo, únicamente rodeos y ordalías inacabables; más precisamente, la dama no es, en sí misma, nada en absoluto, una pura aparición que sólo materializa la curvatura del espacio del deseo.[28] El parecido del esquema lacaniano descripto con el corte transversal de un ojo no es en modo alguno accidental: el *objeto a* funciona efectivamente como una hendidura en el círculo cerrado del aparato psíquico gobernado por el "principio del placer", una hendidura que lo "descarrila" y lo obliga a "echar una 'mirada' al mundo", a tener en cuenta la realidad. Así es como debemos concebir la tesis de Lacan de que el *objeto a* sirve como sostén a la realidad: el acceso a lo que llamamos "realidad" se abre al sujeto a través de la hendidura en el circuito cerrado del "principio del placer", a través del molesto intruso en su medio. El lugar de la "realidad" dentro de la economía psíquica es el de un "exceso", un plus que perturba y bloquea desde adentro la autarquía del equilibrio autónomo del aparato psíquico –la "realidad" como la necesidad externa que obliga al aparato psíquico a renunciar al gobierno exclusivo del "principio del placer" es correlativa de este obstáculo interno–.[29]

¿Cómo deberíamos, entonces, concebir la relación entre el *objeto a*, este cuerpo extraño en el corazón mismo del aparato psíquico, y la así llamada "realidad externa"? El punto crucial que no debe pasarse por alto es que el *objeto a* funciona como el "exceso" inherente, interno, que impide *desde adentro* la "marcha fluida" del aparato psíquico, como su antagonismo inmanente, mientras que la realidad, por definición, siempre aparece como un límite *externo;* el nombre lacaniano para tal autoimpedimento interno es, desde luego, lo *Real*.

La conclusión radical que debe extraerse de ello es que –al contrario de la oposición externa propia del sentido común entre el "principio del placer" y el "principio de realidad" (también defendida por el primer Freud)– la "realidad" no es algo dado de antemano, sino algo cuyo status ontológico es, en cierta forma, secundario, en otras palabras: algo *constituido* en el significado preciso que este término adquirió en el idealismo alemán. Lo que llamamos "realidad (externa)" *se constituye* por medio de un acto primordial de "rechazo": el sujeto "rechaza", "externaliza" su autoimpedimento inmanente, el círculo vicioso del antagonismo pulsional, hacia la oposición "externa" entre la demanda de sus pulsiones y las de la realidad opuesta. Es aquí donde, dentro del

psicoanálisis, el logro del idealismo alemán "retorna" lo que fue "reprimido" en el pensamiento posthegeliano: el proceso de constitución como *prehistoria* del sujeto, es decir, lo que debe haber sucedido *antes* de que el sujeto pudiera establecer una relación con la "realidad externa" –el proceso que, con Fichte, adquiere la forma del acto absoluto del yo de postular(se como) el objeto, y que, con Schelling, aparece como el antagonismo de la prehistoria de Dios, resuelto cuando Este pronuncia Su Palabra–.

La ficción de la realidad

De este modo, el psicoanálisis concibe la "realidad" como algo constituido, "postulado" por el sujeto, en el sentido preciso que este término adquirió en el idealismo alemán. El "año cero" del título del film de Rossellini es el "pasaje oscuro" a través del punto cero, el "eclipse de la realidad (constituida)", la retirada del sujeto hacia sí mismo, la "noche del mundo", la experiencia del puro sí mismo como "negatividad abstracta", acerca de la cual habla Hegel en un manuscrito de la *Realphilosophie* de 1805–1806:

> El ser humano es esta noche, esta nada vacía, que en su simplicidad contiene todo –una riqueza interminable de muchas manifestaciones, imágenes, de las cuales ninguna le sucede, o que no están presentes–. Esta noche, lo interior de la naturaleza, que existe aquí –puro sí mismo– en manifestaciones fantasmagóricas, es toda noche en derredor; aquí arroja una cabeza ensangrentada, allí otra forma blanca, súbitamente aquí ante ella, y del mismo modo desaparece. Uno avista esta noche cuando mira a los seres humanos a los ojos, a una noche que se vuelve atroz...[30]

Y el orden simbólico, el universo de la Palabra, sólo surge contra el telón de fondo de la experiencia de este abismo, como Hegel lo demuestra en los mismos manuscritos, cuando señala que esta interioridad del puro sí mismo "debe también participar de la existencia, transformándose en objeto, opuesta esta interioridad a ser externa; retorno al ser. Esto es el lenguaje como poder dador de nombres... A través del nombre, el objeto, como ser individual, nace del Yo".[31]

La primera asociación que viene a la mente a propósito de estos fragmentos es, por supuesto, la tradicional crítica "deconstruccionista" a Hegel: es cierto, Hegel reconoce esta retirada radical del sujeto hacia sí mismo, esta "noche del mundo", pero sólo como un momento transitorio que es rápidamente negado–superado (*auf-*

gehoben) en una nueva realidad espiritual de nombres; la negatividad es, con ello, reducida una vez más a un punto de fuga dentro de la automediación del Espíritu... Sin embargo, tal lectura, a pesar de su carácter convincente, y hasta evidente por sí mismo –en una serie de enunciados Hegel parece darla a entender de una manera inequívoca–, no acierta en el énfasis decisivo de aquél: la experiencia de la "negatividad abstracta", la retirada "psicótica" del sujeto hacia el sí mismo (la "noche del mundo"), no es un momento transitorio, negado en el resultado final del movimiento dialéctico, la articulación positiva del contenido concreto; el quid es, más bien, que esta misma articulación concreta del contenido espiritual positivo no es sino *una forma en la cual la negatividad radical* (*la "noche del mundo"*) *asume un ser determinado*. En el famoso parágrafo 32 del *Prefacio* a la *Fenomenología del espíritu*, Hegel dice precisamente esto cuando elogia el poder del Entendimiento:

> el más asombroso y potente de los poderes o, más bien, el poder absoluto. El círculo que permanece encerrado en sí mismo y que, como sustancia, mantiene reunidos sus momentos, es una relación inmediata, en la que, por lo tanto, no hay nada asombroso. Pero que un accidente como ése, apartado de lo que lo circunscribe, de lo que está ligado y es real sólo en su contexto con otros, deba alcanzar una existencia propia y una libertad separada, éste es el tremendo poder de lo negativo; es la energía del pensamiento, del puro "Yo". La muerte, si es así como queremos llamar a esta no–realidad, es, de todas las cosas, la más espantosa, y mantener firme lo que está muerto exige la fortaleza más grande... [La vida del Espíritu] es este poder, no como algo positivo, que cierra los ojos a lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso, y luego, habiéndolo entendido, nos apartamos y pasamos a otra cosa; por el contrario, el Espíritu es este poder sólo cuando mira a lo negativo en el rostro, demorándose en él. Este demorarse en lo negativo es el poder mágico que lo convierte en ser.[32]

Ya sabemos de qué manera lo negativo se convierte en ser: a través del lenguaje como poder dador de nombres, es decir, a través de la emergencia del orden simbólico. Los enunciados de Hegel acerca de cómo el entendimiento divide el todo orgánico viviente y confiere existencia autónoma a lo que es efectivo sólo como un momento de la totalidad concreta deben leerse contra el telón de fondo de la noción lacaniana fundamental del significante como el poder que mortifica/desencarna la sustancia vital, "disecciona" el cuerpo y lo subordina a la constricción de la red significadora. La palabra es el asesinato de una cosa, no sólo en el sentido

elemental de implicar su ausencia –al darle nombre, la tratamos como ausente, como muerta, aunque todavía esté presente– sino, sobre todo, en el de su *disección* radical: la palabra "descuartiza" a la cosa, la arranca de su fijación en su contexto concreto, trata a sus partes componentes como entidades con una existencia autónoma: hablamos del color, la forma, el aspecto, etc., como si poseyeran un ser autosuficiente. El poder del entendimiento reside en esta capacidad de reducir el todo orgánico de la experiencia a un apéndice de la clasificación simbólica "muerta". En nuestras actitudes cotidianas, somos "bergsonianos espontáneos": lamentamos el destino de la experiencia de vida inmediata, señalamos de qué manera la plenitud del flujo vital escapa para siempre de la red de las categorías del lenguaje, nos reímos de quienes se enredan tanto en el mundo ficticio de los símbolos que pierden el sabor de la vida real. Hegel, por el contrario, está lleno de asombro por esta facultad mortificante del entendimiento ante la cual la sustancia vital se encuentra completamente indefensa, por este poder tremendo que separa lo que "naturalmente" debe permanecer unido y que, de ese modo, puede subordinar la realidad misma del proceso vital a "ficciones" simbólicas; para él, esta inversión en la que la ficción subyuga a la realidad demuestra, más bien, *la nulidad ontológica inherente a lo que llamamos "realidad"*. Puesto que, ¿qué es la "vida del Espíritu" sino un proceso vital gobernado por (lo que ante nuestra visión cotidiana se manifiesta como) inexistencias ficticias? Bástenos con considerar el caso de la disposición ético-política de una comunidad dada: se le confiere identidad simbólica mediante una serie de valores legales, religiosos y de otros tipos que regulan su vida; estos valores son, literalmente, "ficciones", no existen en ninguna parte, no poseen ninguna consistencia ontológica sustancial, sólo están presentes en la forma de rituales simbólicos que los ponen en vigor. Todo el orden legal, por ejemplo, se funda en ficciones que se refieren a personas "morales", físicamente no existentes, que aparecen como entidades con una voluntad propia y con derechos, entidades que declaran la guerra, firman tratados, etc. ("nuestro estado firmó la paz con su vecino", "la compañía compró materia prima", "la Patria ha sido humillada"...). Lo que aquí importa no es la insipidez cínica de que "todas éstas son sólo ficciones", sino el hecho de que, a causa de estas "ficciones", miles de personas mueren en las guerras, pierden sus trabajos... En otras palabras, si bien una "ficción" tal sólo existe verdaderamente en sus efectos reales (el estado sólo es real en la actividad real de sus ciudadanos, la Patria sólo en el sentimiento y el accionar patrióticos de quienes se reconocen en su llamado), no podemos

reducirla a estos efectos y dar a entender que, por ejemplo, "la Patria *no es sino* la suma de estas acciones individuales reales"; al contrario, estas mismas acciones asumen su consistencia ontológica únicamente por medio de su referencia a la ficción simbólica "Patria". La Patria como causa por la cual combatimos "no está en ninguna parte en la realidad" pero, a pesar de ello, no podemos explicar la propia realidad "material" de los combates y los sufrimientos sin referencia a la misma. Para recurrir a los términos filosóficos tradicionales, Lacan evita aquí tanto la trampa idealista como la nominalista: el "gran Otro" (el orden simbólico) no posee, desde luego, realidad sustancial, no existe como un mundo platónico aparte, pero, sin embargo, tampoco puede ser reducido a una "abreviatura" nominalistamente concebida de la multitud de entidades individuales realmente existentes. Precisamente en tanto es un "esquema sin vida" debemos presuponerlo como un punto de referencia ideal que, a pesar de su inexistencia, es "válido", es decir, domina y regula nuestra vida real. De una manera un tanto poética, podríamos decir que el hombre es el animal cuya vida es gobernada por ficciones simbólicas. *Este es el modo en que tiene lugar el "demorarse en lo negativo", en que la negatividad como tal adquiere un ser positivo, determinado: cuando la misma vida real de una comunidad es estructurada en referencia a ficciones simbólicas.* En nuestra vida cotidiana aceptamos esto como algo tan evidente por sí mismo que ni siquiera advertimos la singularidad de lo que está sucediendo; para tomar plena consciencia de ello, es necesaria una experiencia filosófica de "asombro".

Una de las lecciones del psicoanálisis lacaniano –y, al mismo tiempo, el punto en que Lacan vuelve a unirse con Hegel– es la discontinuidad radical entre la inmediatez orgánica de la "vida" y el universo simbólico: la "simbolización de la realidad" implica el pasaje a través del punto cero de la "noche del mundo". Lo que olvidamos en el transcurso de nuestra vida cotidiana es que nuestro universo humano no es sino una encarnación de la radicalmente inhumana "negatividad abstracta", del abismo que experimentamos cuando nos enfrentamos a la "noche del mundo". ¿Y qué es el *acto* sino el momento en que el sujeto que es su portador *deja en suspenso* la red de ficciones simbólicas que sirven como sostén de su vida diaria y confronta una vez más con la negatividad radical en que están fundadas?

En otras palabras, la "negatividad absoluta" hegeliana *coincide cabalmente* con el abismo que separa la experiencia fenoménica del sujeto kantiano de la cosa en sí. El objetivo de Hegel no es demostrar que podemos alcanzar la cosa en sí, que podemos

superar la barrera que para Kant parecía infranqueable; lo que lleva a cabo es sólo una especie de cambio de perspectiva por medio del cual este abismo ya no es concebido como una barrera que limita nuestras facultades, que nos separa de la cosa en sí, sino como el poder mismo de la separación, el de introducir una división radical en la cosa en sí. Otra manera de enfocar el mismo problema es mediante la relación lenguaje/realidad. Para la filosofía tradicional, su disyunción es tácita: hablar acerca de algo no es lo mismo que hacerlo. Uno de los principales afanes de la filosofía contemporánea es socavar el carácter evidente por sí mismo de esta disyunción, mediante la demostración de que el discurso es en sí mismo un tipo de actividad, incluso privilegiada. La tesis principal de la hermenéutica filosófica, por ejemplo, es que la "realidad" con la que nos topamos en nuestra relación práctica y activa con los objetos que nos rodean ya es siempre revelada a través del medio simbólico: la realidad "es" únicamente como la interpreta el lenguaje, éste es su horizonte ontológico último. Por otro lado, el enfoque del último Wittgenstein concibe directamente al lenguaje como una forma de actividad, de "comportamiento expresivo" enmarcado en una forma específica de vida: "hacemos cosas con palabras", etc. El mérito de estas orientaciones consiste en que invalidan la actitud propia del sentido común que se expresa de la mejor manera en frases como "las palabras vacías no bastan, debemos poner manos a la obra, hazlo en vez de hablar sobre ello"; contra tales lugares comunes, uno siente la tentación de proponer la consigna opuesta: "¡basta de actos vacíos, es hora de pasar de los hechos a las palabras!" Es decir, toda actividad se sitúa en algún horizonte de significado que es el único que la hace posible, de modo que "al pronunciar la palabra justa" que produce una ruptura en este trasfondo simbólico, no se puede seguir actuando de la misma forma que antes. Empero, lo que todas estas orientaciones tienen en común es que perciben el abismo que separa "cosas" y "palabras" como un *problema*, algo que tiene que superarse; Hegel, en cambio, lo percibe como la suprema realización del Espíritu, ve en él el poder "infinito" del Espíritu de desembarazarse de la inmediatez de lo que es simplemente dado, de quebrar su unidad orgánica. Para él, el verdadero problema teórico no es cómo salvar el abismo que separa a los actos de las palabras, sino cómo concebir este abismo mismo: el acto absoluto, el acto más fuerte que todas las intervenciones en la realidad, es aquel por medio del cual nos separamos de la "gran cadena del ser" y tomamos distancia con respecto a ella. El único medio de "superar" el abismo que separa actos de palabras es tematizar el *acto* que abre este abismo, es decir, hacer

visible la *violencia* radical, la brecha en lo Real, que constituye el reverso oculto de la serena distancia contemplativa respecto de la realidad. *Este* acto es pasado por alto por la actitud contemplativa tradicional, lo mismo que por los intentos posthegelianos de superar esa distancia concibiendo el discurso como una modalidad del actuar. O, para expresarlo en términos kierkegaardianos: "superamos" efectivamente el abismo que separa palabras y actos únicamente experimentando la palabra en su violento y contingente "devenir", antes de que adquiera los rasgos del *logos*, el universo de la necesidad simbólica.[34]

Por lo tanto, lo que llamamos "cultura" es, en su mismo status ontológico, *el reino de lo muerto sobre la vida*, es decir, la forma en que la "pulsión de muerte" cobra una existencia positiva. En ello consiste también la lección "hegeliana" fundamental de los films de Rossellini: el acto como real, transgresión de un límite simbólico, no nos permite (re)establecer una especie de contacto inmediato con la sustancia vital presimbólica; al contrario, nos vuelve a arrojar al abismo de lo Real del cual emergió nuestra realidad simbólica. Ahora podemos especificar aun más el señuelo de los films de Rossellini con Ingrid Bergman: siempre contienen alguna pintura de la vida "auténtica", sustancial, y parece como si la salvación de la heroína dependiera de su capacidad de sumergirse en esta "autenticidad" sustancial: Karin, en *Stromboli*, debe aceptar la vida en la cerrada comunidad isleña; Irene, en *Europa '51*, debería encontrarse a sí misma en la ingenua pero auténtica fe de los pobres que, al final, la proclaman santa; la pareja inglesa de *Viaje a Italia* supera el refrenamiento de su relación mediante el contacto con el espontáneo sentimiento vital de la multitud italiana... La estrategia de estos films consiste precisamente en denunciar este señuelo como tal, presentarlo en su falsedad: en *Stromboli*, Karin "renace" al experimentar un horror ante el cual palidece el misterio de la comunidad isleña; con ello, la vida de los pescadores es expuesta en toda su nulidad; al final de *Europa '51*, Irene renuncia definitivamente a la ideología religiosa; su beatificación por los pobres marginales es sólo una ironía cruel, la prueba de un encuentro fallido entre éstos y ella; lo que la pareja inglesa que pasea por Italia encuentra tras la vivaz multitud italiana es la presencia inerte de estatuas y ruinas antiguas. En estos tres casos, nos encontramos entonces ante un movimiento *desde la realidad a lo Real*, a lo que, en la propia realidad, es "más que realidad": el volcán es lo que "en la isla [es] más que la isla misma", su exceso de lo Real, así como la santidad es lo que "en la ideología religiosa [es] más que la ideología", el núcleo no ideológico en el corazón de ésta, y, por último, lo mismo que las antiguas

ruinas, que son lo que "en Italia [es] más que Italia", un mudo testigo de algún goce pasado y hace mucho tiempo perdido.[35] En los tres casos, la heroína es capaz de percibir esta fisura en la "sustancia" en la medida en que ocupa la posición de un *extraño*, es decir, en tanto su mirada es *externa:* quienes se encuentran *dentro* de la sustancia son, por necesidad, ciegos. El mecanismo que los ciega es el del *sacrificio:* la función elemental de éste es *sanar la fisura del Otro*. Lo que mantiene unida a una comunidad "sustancial" ("primordial") es su rito de sacrificio, y la posición de un "extraño" se define, precisamente, por su negativa a tomar parte en él.

La fascinación del sacrificio

En las ultimas páginas de su *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan contrapone directamente la experiencia psicoanalítica a la fascinación del sacrificio: el heroísmo exigido por el psicoanálisis no es el gesto heroico de asumir uno mismo el sacrificio, de aceptar el papel de víctima sacrificial sino, por el contrario, el de *resistir a la tentación del sacrificio*, de enfrentarlo que la imagen fascinante de éste *oculta*. El mismo Lacan nos llama la atención sobre la dimensión política de la lógica sacrificial, señalando la forma en que el drama del nazismo vuelve a representarse:

> las formas más monstruosas y supuestamente superadas del holocausto... la ofrenda a oscuros dioses de un objeto de sacrificio es algo a lo que pocos sujetos pueden no sucumbir, como si se encontraran sometidos a algún hechizo monstruoso... Pero, para cualquiera que sea capaz de dirigir una mirada valerosa a este fenómeno –y, una vez más, hay ciertamente pocos que no sucumban a la fascinación del sacrificio en sí mismo–, el sacrificio significa que, en el objeto de nuestros deseos, tratamos de encontrar la evidencia de la presencia del deseo de este Otro al que aquí llamo *el Dios oscuro*.[36]

¿Qué es, entonces, lo que oculta el fascinante espectáculo del sacrificio? Lacan relaciona a éste con el *deseo del Otro*, con el enigmático *Che voui*? ¿Qué quiere el Otro de mí? En su dimensión más fundamental, el sacrificio es un "don de reconciliación" al Otro, destinado a apaciguar su deseo. El sacrificio oculta el abismo del deseo del Otro, más precisamente: oculta la falta, la inconsistencia, la "inexistencia" del Otro que se trasluce en este deseo. *El sacrificio es una garantía de que "el Otro existe":* de que

hay Otro que puede ser apaciguado por medio del sacrificio. El truco de éste consiste, por lo tanto, en lo que los teóricos del acto del habla llamarían su "presupuesto pragmático": *mediante el acto mismo del sacrificio*, *postulamos* (*suponemos*) *la existencia de su destinatario* que garantiza la consistencia y la plenitud del sentido de nuestra experiencia –de modo que, aun si el acto no alcanza su meta proclamada, este mismo fracaso puede leerse dentro de la lógica del sacrificio como *nuestro* fracaso en apaciguar al Otro–. En tanto este abismo del deseo del Otro surgió con toda su violencia con la religión judía –es decir, en tanto la posición fundamental del creyente judío es la de un perplejo *Che vuoi?*, ¿Qué quiere El de mí?–, era inevitable que ésta rompiera con la lógica del sacrificio: éste significaría nuestra traición al abismo del *Che vuoi?* y la traducción del deseo de Dios a una demanda que pudiera ser apaciguada por medio de un sacrificio. Y –en este punto podemos seguir a René Girard–[37] fue precisamente por esta razón que encontramos en la religión judía la primera aparición de un sujeto que *se resiste* a asumir el papel de un chivo expiatorio/víctima: Job. Su negativa a desempeñar su parte en el rito sacrificial es el reverso exacto de su perplejidad frente a sus calamidades: en vez de identificarse heroicamente con su maligno destino, sigue planteando la pregunta del sentido de todo éste, de qué es lo que Dios quiere de él al enviárselo. Somos testigos aquí de lo que, tal vez, es la revolución ética más grande de la historia de la humanidad: el momento en que el sujeto rechaza el papel de víctima a él asignado, el momento en que la perspectiva social de sacrificar al chivo expiatorio se enfrenta con la perspectiva de la propia víctima; lo que hay aquí de tan subversivo y rupturista, lo que confiere a la historia de Job su tensión dramática y, al mismo tiempo, su verdad, es justamente la *confrontación* de las dos perspectivas. Es decir, si sólo dispusiéramos del punto de vista de la comunidad que exige el sacrificio, permaneceríamos dentro del universo "totalitario"; si, por el otro lado, nos limitáramos a la voz de la víctima, tendríamos un punto de vista subjetivo y nada que atestiguara su verdad. El efecto de verdad resulta exclusivamente de la confrontación de las dos perspectivas: primero, el discurso sacrificial coloca al sujeto en la posición de víctima sagrada, pintándolo como una entidad intocable y horrenda, en síntesis, como un *objeto* en el sentido psicoanalítico, con toda la carga de energía transferencial en él; luego, de súbito, se nos traslada a su propia perspectiva, puestos cara a cara con la misteriosa escena en la que no es simplemente un sujeto sino la cosa misma la que comienza a hablar.

Hoy, en nuestro universo de la cultura de masas, la figura que

más se aproxima a este papel de chivo expiatorio que encarna la violencia sagrada es el "asesino en serie", el loco que, sin ningún "fundamento racional", repite compulsivamente actos criminales.[38] Es por esta razón que *Cuando llama un extraño* (*When a Stranger Calls*), de Fred Walton, tal vez la mejor variación sobre el tema de las amenazas telefónicas anónimas, es de especial interés. La primera parte del film es narrada desde el punto de vista de una muchacha que está cuidando a unos chicos en una residencia familiar suburbana: los niños duermen en el primer piso, mientras ella mira televisión en la sala de estar. Después de las primeras llamadas amenazadoras que repiten la pregunta "¿Fuiste a ver a los niños?", alerta a la policía, que le aconseja cerrar con llave todas las puertas, no dejar que nadie entre a la casa y tratar de trabar una larga conversación con el importunador para permitir que la llamada sea rastreada. Poco después, la policía ubica su fuente: otro teléfono dentro de la misma casa... El importunador estuvo todo el tiempo allí, y ya había asesinado a los niños. El asesino aparece, así, como un objeto insondable con el cual ninguna identificación es posible, un puro Real que provoca un terror inefable. En este momento de la historia, sin embargo, el film da un vuelco inesperado: se nos transporta súbitamente a la perspectiva del propio asesino, y somos testigos de la miserable existencia cotidiana de este individuo solitario y desesperado; duerme en un asilo, vagabundea en torno a cafés decrépitos e intenta, en vano, establecer contacto con sus vecinos; de modo que, cuando el detective contratado por el padre de los niños asesinados se dispone a apuñalarlo, nuestras simpatías están completamente del lado del pobre asesino.

Una vez más, no hay nada de subversivo en los dos puntos de vista por sí mismos: si la historia fuera narrada desde la única perspectiva de la joven *baby-sitter*, nos encontraríamos ante el caso clásico de una víctima amenazada por una asechanza fantasmal, incorpórea y, por esa razón, tanto más horrorosa; si nos limitáramos a la experiencia propia del asesino, estaríamos ante la representación clásica del universo patológico de éste. Todo el efecto subversivo depende de la ruptura, el paso desde una perspectiva a la otra, el cambio que confiere al hasta entonces imposible/inalcanzable objeto un cuerpo, que da a la cosa intocable una voz y la hace hablar, en síntesis, que la *subjetiviza*.[39]

Girard, sin embargo, es infiel a su propia concepción cuando reduce a Job a una especie de precursor, anunciador, de Cristo, el verdadero paradigma de la víctima que habla claro y se subjetiviza: su gesto, como gesto de amor, *oculta* el abismo causante de angustia de la inconsistencia del Otro, llevando a cabo con ello el

vuelco desde la religión de la angustia (el judaismo) a la del amor (el cristianismo). Es decir, ¿en qué consiste el señuelo del amor? Cuando estoy enamorado, amo a alguien a causa del *objeto a* en él, a causa de lo que "en él [es] más que él mismo", en síntesis, el objeto del amor no puede darme lo que demando de él ya que no lo posee, dado que, en lo más íntimo, se trata de un exceso. Lo que define al amor es esta discordancia o brecha básica (elaborada por Lacan a propósito de la relación de Alcibíades con Sócrates en el *Banquete* de Platón):[40] el amador [*erastés*] busca en el amado [*éromenos*] lo que a él le falta, pero, como lo expresa Lacan, "lo que a uno le falta no es lo que está escondido dentro del otro" –de este modo, lo único que le queda por hacer al amado es realizar una especie de intercambio de lugares, cambiar de objeto *a* sujeto del amor, en síntesis: *devolver amor*–. En esto consiste, según Lacan, el momento más sublime del amor: en esta inversión en que el objeto amado se esfuerza por librarse del callejón sin salida de su posición, de la imposibilidad de cumplir con la demanda del amador, volviendo a tender su mano a éste y respondiendo, así, a la falta/deseo del amador con su propia falta. El amor se basa en la ilusión de que este encuentro de dos faltas puede tener éxito y engendrar una "nueva armonía". En ello consiste también la suprema sublimidad del gesto de Cristo: ¿qué es, sino un *signo del amor de Dios por el hombre*? En respuesta al amor del creyente por Él, en respuesta a las manos que el creyente Le tiende, el propio Dios se transforma en amador y se extiende hacia el hombre, ocultando con ello el abismo de la Otredad que ningún sacrificio podría apaciguar, es decir, con el cual no es posible ninguna relación de intercambio.[41]

Considerando que la voz a la que el psicoanálisis abre el espacio para que se articule, prestándole un oído, es precisamente la de la víctima como objeto de fascinación (histérica femenina), uno no puede sino maravillarse ante el hecho de que incluso algunos lacanianos reduzcan el psicoanálisis a una especie de asunción heroica de un sacrificio necesario y constitutivo –aquellos para los cuales el psicoanálisis termina cuando el analizante es capaz de aceptar un renunciamiento fundamental como condición de acceso al deseo ("castración simbólica")–. Lacan está lo más lejos posible de tal ética del sacrificio heroico: la falta que el sujeto debe asumir no es la suya propia sino la del Otro, lo cual es algo incomparablemente más insoportable. El Otro no posee lo que al sujeto le falta, y ningún sacrificio puede compensar esta falta de aquél. Ahora podemos ver también cuán ajena a Lacan es cualquier glorificación del "gran Otro" como el orden estructural que "mueve los hilos" y regula la autoexperiencia del sujeto, esto es,

la tesis "estructuralista" clásica de que el sujeto, en su autoexperiencia imaginaria, desconoce el mecanismo significador que efectivamente "maneja el espectáculo": la ilusión suprema consiste, precisamente, en esta dependencia de la consistencia del "gran Otro". El "gran Otro no existe", como lo expresa Lacan: es sólo una presuposición del sujeto –la (presu)posición de un orden inmaterial e ideal, esto es, de Otro Lugar que garantice el sentido y la consistencia últimos de la experiencia del sujeto–.[42]

En esto consiste la diferencia crucial entre el gran Otro lacaniano y el gran Otro althusseriano, materializado en los aparatos ideológicos del Estado: el modo en que Althusser, casi compulsivamente, nos recuerda una y otra vez la *materialidad* de la ideología, su existencia material en las instituciones y los rituales ideológicos, es profundamente sintomático y funciona como una especie de rechazo teórico. Da testimonio del hecho de que Althusser desconoce la agencia específica del gran Otro "ideal", "inmaterial", en la forma del orden simbólico que atribuye significado a la contingencia histórica. Este "gran Otro" es postulado retroactivamente, es decir, presupuesto, por el sujeto en el acto mismo por medio del cual es atrapado en la telaraña de una ideología. El sujeto, por ejemplo, (*presu*)*pone* al gran Otro disfrazado de Razón Histórica o Divina Providencia en el preciso momento y gesto de concebirse como su ejecutor, como su herramienta inconsciente. Este acto de (presu)posición que hace existir al gran Otro es tal vez el gesto elemental de la ideología, y es justamente en este lugar donde deberíamos ubicar la diferencia antes mencionada entre el suicidio como acto "demostrativo" y como suspensión del orden simbólico: el suicidio "demostrativo" aún se dirige al gran Otro, mientras que el "simbólico" cancela su misma presuposición —en cierta forma, es el negativo, el reverso, el "deshacer" del gesto ideológico fundante de (presu)poner al Otro–. En este preciso sentido, es decir, en la medida en que los films de Rossellini se esfuerzan por representar esta suspensión, son no ideológicos, nos permiten escapar de la clausura ideológica.

Esta "retirada" del sujeto respecto del Otro es lo que Lacan llama "destitución subjetiva": no un acto de sacrificio (que siempre implica al Otro como su destinatario) sino un acto de abandono que sacrifica al sacrificio mismo. La libertad así alcanzada es un punto en que nos encontramos no sólo sin el otro como nuestro prójimo, sino sin sostén en el mismo Otro[43] –como tal, es insoportablemente sofocante, exactamente lo opuesto del alivio, de la "liberación"–. Es decir, la "liberación" siempre implica una referencia al Otro como Amo: en última instancia, nada libera tan bien como un buen Amo, puesto que la "liberación" consiste

precisamente en pasarle la carga al Otro/Amo. Las así llamadas "asociaciones libres" de una cura psicoanalítica son la prueba máxima de ello: por medio de las mismas, el analizante se libera de las presiones y las coacciones de la censura, puede charlar libremente –pero sólo porque puede confiar en el analista, el "sujeto supuesto al saber", el "amo de la significación" (como Lacan lo expresó en la década de 1950), cuya presencia misma le garantiza que, retroactivamente, al final, su charla obtendrá sentido y consistencia–. La libertad alcanzada por el acto es exactamente lo opuesto a esta libertad: al sufrirla, todo el peso vuelve a caer sobre el sujeto, dado que éste renuncia a todo sostén en el Otro.

En conclusión, ahora podemos también definir la trampa tendida por los films de Rossellini en el nivel de su forma. Ya constituye un lugar común entre los teóricos del cine contraponerlo a los "manipuladores" que crean sentido mediante intervenciones artificiales en el material cinematográfico (por ejemplo, el montaje): en contraste con ese procedimiento, se supone que aquél dejaba que el material no organizado hablara por sí mismo, es decir, renunciaba a la posición del artista como Amo que mueve los hilos y limitaba su papel al de recolector/observador del material cinematográfico, manteniendo su mente abierta a la contingencia de lo Real. En los films de Rossellini, el sentido no resulta de la manipulación consciente del autor, sino que surge del propio material por medio de actos de gracia milagrosos e impredecibles (André Bazin[44] intentó de este modo detectar las raíces de su cristianismo precisamente en las cualidades formales de sus films). Pero si esto fuera así, Rossellini procedería, en cierta forma, a la manera del analizante en las asociaciones libres: hilando fragmentos de lo Real y contando con la presencia del gran Otro (Dios) para producir sentido, es decir, implicando aún al Otro como garantía del sentido. Más bien, lo que hace, en realidad, es exactamente lo contrario: todo el tiempo podemos sentir en sus films un tremendo esfuerzo de "manipulación", de puesta bajo control del exceso de lo Real, y los rasgos que habitualmente se consideran como pruebas de su "modernismo" (por ejemplo, el "tiempo vacío" que subvierte la narración lineal) son precisamente mojones del *fracaso* en alcanzar su meta; la grandeza de Rossellini radica en el hecho de que incluyó en sus films, de manera intencional, huellas de su propio fracaso –lo que es "moderno" en ellos es que la tensión entre "manipulación" y material es reconocida como parte del propio empeño artístico–.

Cada uno de sus films es, en última instancia, un intento fallido de llegar a un acuerdo con lo Real de algún encuentro traumático.

¿Qué son *Roma ciudad abierta*, *Paisa* y *Alemania*, *año cero* sino tres intentos de llegar a un acuerdo con el trauma del fascismo? ¿Qué son *Stromboli*, *Europa '51* y *Viaje a Italia* sino intentos de integrar, de superar el encuentro traumático con Ingrid Bergman, su *acto* de decir "¡No!" a Hollywood y unirse a Rossellini en la cumbre de su estrellato, esta tremenda decisión, un verdadero acto de "locura" con el que nada en la propia vida de aquél, llena de maniobras oportunistas, puede equipararse?[45] Es cierto, todos sus films protagonizados por ella despliegan una actividad frenética para equilibrar la dignidad de su acto, para compensarlo, pero *el acto fue de ella*.

Notas

1 Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 375.

2 Y, por el otro lado, ¿cuáles fueron los pensamientos de *ella* al ver a esta extraña "Ingrid Bergmann" en *Roma*? Esta es, sin duda, la razón por la cual respondió con tanto entusiasmo a este film: más allá de la fascinación con el mismo como tal, fue interpelada como el puro Mal encarnado en la pareja Ingrid/Bergmann.

3 ¿Haría falta señalar la manera en que la elección de Rossellini por parte de Ingrid Bergman testimonia la determinación "suicida" de borrar su status simbólico en Hollywood y (re)crearse *ex nihilo*?

4 Citado en Brunette, ob. cit, p. 387.

5 El mismo término "acto" es extremadamente interesante desde la perspectiva lacaniana: la multiplicidad de sus significados condensa toda la tríada Imaginario–Real–Simbólico –*Imaginario:* falsificación, espectáculo, actuación; *Real:* hecho, ejercicio, golpe; *Simbólico:* edicto, decreto, ordenanza, promulgación–. En alemán, en el que uno de los significados de "Akt" es también "pintar un cuerpo humano desnudo", podemos imaginar incluso todo un guión: primero, la imagen de una mujer desnuda nos seduce; luego, "llevamos a cabo el acto (sexual)"; por último, inscribimos nuestra conquista en la lista, esto es, en un acta (la etapa que fue crucial para don Giovanni).

6 Cf. F. W. J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* (Francfort: Suhrkamp Verlag, 1978).

7 La homología entre la posición subjetiva del psicoanalista y la del santo recorre como un hilo los últimos años de la enseñanza de Lacan: en ambos casos, asumimos la posición de un objeto–excremento, de un residuo que encarna la inconsistencia del orden simbólico, es decir, de un elemento que no puede ser integrado a la maquinaria de la *utilidad* social, de un punto de puro consumo. Es cierto, con frecuencia damos también con afirmaciones de Lacan que apuntan en la dirección opuesta, como las que incluyen a las asociaciones psicoanalíticas en la misma serie que los campos de concentración; pero, ¿es aquí la oposición realmente infranqueable? ¿No se trata, más bien, de que en el momento en que los "santos" se esfuerzan por "socializarse", por "venir marchando" y organizarse como orden social lo que obtenemos son *monasterios:* un mundo totalmente regulado que puede servir como modelo a los campos de concentración, con la salvedad de que, en vez de torturar a sus víctimas, los monjes se torturan *a sí mismos,* asumiendo la pesada carga de la abstinencia? ¿No eran las misiones jesuíticas del Paraguay, en el siglo XVII ("reducciones" [en castellano en el original, N. del T.], como se las llamaba en ese momento), una

especie de campos de concentración con la más exhaustiva regulación de la vida entera de cada uno, incluyendo sus más íntimos detalles (Hegel recuerda irónicamente que los jesuitas incluso tañían una campana a la medianoche para recordar a sus indios los deberes conyugales)?

8 Brunette, ob. cit, p. 84.

9 El problema de cómo puede Rossellini presentar el momento más íntimo, de abandono absoluto, del acto de libertad es, por lo tanto, un pseudoproblema: puede hacerlo precisamente en tanto es un acto totalmente "vacío", que "no esconde nada", no un acto de plenitud indescriptible. En otras palabras, no podemos identificarnos con Edmund, no a causa de la profundidad inaccesible de su "lucha interior", sino porque, simplemente, no hay *nada con que identificarse.*

10 Esta libertad, desde luego, no debe concebirse en el sentido corriente de "comportamiento sin principios", como cuando "ignoramos nuestros compromisos": son precisamente esos "impostores sin principios" los que permanecen completamente atados al poder de la palabra –mediante el propio acto del engaño, cuentan con la integridad de la palabra, manteniéndose con ello dentro de su campo–. Su posición está, sencillamente, dividida, es inconsistente, en contraste con Edmund, en quien no encontramos huellas de división, esto es, en quien la firmeza fría coincide inmediatamente con la inocencia infantil.

11 Cf. Jacques Rancière, "La chute des corps", en *Roberto Rossellini* (París: Cahiers du Cinema, 1989).

12 De acuerdo con Lesley Brill (cf. su *The Hitchcock Romance* [Princeton: Princeton University Press, 1988]), la *oeuvre* de Hitchcock se divide en dos series, "romances" y films "irónicos", precisamente en referencia a la relación entre palabras y acciones. En los "romances", el movimiento tiene una dirección "desde afuera hacia adentro", que es la razón por la cual están dominados por la fuerza performativa de la palabra: la pareja, vinculada por una contingencia externa, primero simula estar enamorada; en consecuencia, estos films terminan con una comunicación exitosa, con el establecimiento de un auténtico lazo intersubjetivo. Su opuesto lo constituyen los films "irónicos", que tienen su culminación en *Psicosis* (*Psycho*): aquí, una máscara sigue siendo sólo una máscara, la palabra fracasa en su imposición performativa, de modo que, en vez de una comunicación, nos encontramos ante una disolución psicótica del vínculo social.

13 Es esta nueva comunidad de creyentes que surge como un subproducto del acto de Irene la que nos permite ubicar adecuadamente el comentario al parecer ininteligible, e incluso cínico de Rossellini sobre el suicidio de Edmund en *Alemania* como "una verdadera luz de esperanza": "...de allí nace una nueva manera de vivir y de ver, el énfasis de la esperanza y la fe en el futuro y en los hombres" (citado de Brunette, ob. cit, p. 86). Rossellini es del todo consciente del carácter ilusorio de esta nueva comunidad de esperanza y fe; lo que le interesa, en realidad, es el acto suicida de retirada radical sobre el cual sólo es

posible fundar una nueva comunidad –la experiencia de abandono total, el pasaje a través del "punto cero" que es olvidado una vez que nos encontramos *dentro* de la nueva comunidad–.

14 Aquí, deberíamos complementar la interpretación psicoanalítica clásica del sentimiento de culpa del hijo hacia su padre según la cual el deseo parricida reprimido retorna en la forma invertida de la culpa: una de las experiencias más traumáticas para el hijo es el momento en que se ve obligado a admitir el hecho de que el padre está "muerto" (un impostor impotente cuya máscara de autoridad oculta una completa indefensión); al asumir la culpa, el hijo se esfuerza por conservar inmaculada la imagen del padre como representante de la Ley. En otras palabras, el propio deseo parricida ya es un señuelo destinado a oscurecer la impotencia del padre.

15 Una de las formas asumidas por el "sujeto supuesto al saber" en la ideología es también el mito del "buen salvaje" que vive en un mundo aún no arruinado por nuestra corrupta civilización. Los occidentales ilustrados siguen aquí una típica economía obsesiva: el "buen salvaje" debería ser mantenido a cualquier precio en la ignorancia, deberíamos impedirle el acceso a nuestro degenerado conocimiento que socavaría su dichosa forma de vida. La ambigüedad de esta tutela ya fue advertida por Aldous Huxley en su *Jesting Pilate*, donde observó de qué manera los ingleses se llenan de admiración por la sabiduría de los indios que preservan sus antiguas tradiciones y resisten la presión de nuestro modo de vida, estando dispuestos a admitir su insondable profundidad espiritual, inaccesible a nosotros, vulgares materialistas y utilitarios; lo que, sin embargo, provoca una inquietud y una resistencia casi insoportables es *un indio que domine nuestro propio conocimiento y tecnología mejor que nosotros*... En síntesis, uno está siempre presto a reconocer en el indio su "alteridad radical"; lo que despierta un verdadero pánico es su parecido excesivo, el momento en que se vuelve "más parecido a nosotros mismos que nosotros".

16 ¿Cómo, entonces, deberíamos combinar estos dos aspectos del gran Otro ideológico? La solución es más sencilla de lo que puede parecer. La apariencia que debe ser mantenida a cualquier precio por medio del espectáculo totalitario es, precisamente, la de que el Partido es un instrumento de la necesidad histórica, que cumple una noble misión, la apariencia de que sus decisiones son autorizadas por el gran Otro del sentido de la Historia. En otras palabras, *la apariencia que debe mantenerse a cualquier costo no es otra que la de que hay un sentido oculto detrás de la apariencia,* detrás de la contingencia histórica aparente –la apariencia del "gran Otro" en la primera acepción del término–. Es por esa razón que la ideología del "socialismo real" acentuó de manera incesante el profundo *amor* del pueblo por el Partido y su líder: el "amor" debe concebirse aquí en un sentido estrictamente psicoanalítico, como una relación de transferencia con el "sujeto supuesto al saber".

17 El imperativo ético en el cual se funda esta actitud es, por supuesto, el de "salvar la imagen del otro": hacerlo todo, antes morir que dejar

que el otro pierda imagen. En ello consiste la dimensión más elemental de lo que llamamos “tacto” o “consideración”: cómo estar en desacuerdo con el otro, cómo *rechazar su demanda,* sin hacerle perder imagen. En contra de la primera impresión, la “imagen” a la que se hace referencia aquí no es imaginaria, sino que concierne al nivel de la identidad simbólica: define el lugar que se asigna al sujeto dentro de la red simbólica intersubjetiva; el vértigo que se apodera de nosotros cuando “quedamos mal” en público manifiesta nuestra pérdida de sostén en el “gran Otro”. (Lo que constituye la razón por la cual encontramos la versión más clara de la ética del “salvar las apariencias del otro” en Japón, es decir, en una sociedad con la estructura más rígidamente definida de mandatos simbólicos.)

18 Alain Bergala, “Celle par qui le scandale arrive”, en *Cahiers du Cinema* 356 (febrero de 1984), p. 11.

19 Citado en Brunette, ob. cit, p. 126.

20 Ibíd.,p. 124.

21 ¿No está la misma conversión en juego en el famoso sueño de Freud acerca de la inyección de Irma? El diálogo dual e imaginario con ésta, dominado por los intereses narcisistas de Freud, culmina en una mirada a su boca abierta; de súbito, este horror (en el que la apertura de la garganta corresponde evidentemente al cráter en *Stromboli*) se transforma milagrosamente en una especie de ataraxia, el sujeto flota libremente en una dicha simbólica, tan pronto como el soñador (Freud) renuncia a su perspectiva narcisista.

22 Ya en relación con el suicidio de Edmund en *Alemania, año cero,* Rossellini habla sobre una “especie de abandono al reposo que tiene que ocurrir antes de cualquier nueva acción” (Brunette, ob. cit, p. 86): éste es el acto en el sentido lacaniano del término, la retirada que, por decirlo así, despeja el espacio para una nueva acción.

23 Cf. Jacques–Alain Miller, “Jacques Lacan: Bemerkungen über sein Konzept des *passage à l’acte”, Wo es war* 7–8 (Viena: Hora Verlag, 1990).

24 Podríamos establecer aquí un vínculo con la noción de acto según la elaboró recientemente Ernesto Laclau: el acto situado en el punto de indecidibilidad de una estructura simbólica (cf. su introducción a *New Reflections on the Revolution of Our Time,* Londres: Verso, 1990) [*Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo,* Buenos Aires: Nueva Visión, 1993]. La “inexplicabilidad” irreductible de un acto atestigua el hecho de que lo que lo define es una temporalidad irreductible al espacio: el acto introduce un corte que separa el “después” del “antes”, una discontinuidad de la que no puede darse cuenta dentro de una disposición espacial de los elementos. En este sentido, el acto se contrapone a la tendencia a reducir el tiempo al espacio, es decir, la sucesión temporal a la coexistencia espacial y sincrónica, en juego en el arte lo mismo que en la práctica científica de nuestro siglo. ¿Qué es el cubismo en la pintura, por ejemplo, en el que el objeto es pintado simultáneamente desde distintos puntos de vista, sino un intento de traducir la sucesión temporal de la mirada que

circula en torno al objeto *a* la coexistencia espacial de diferentes perspectivas dentro de la unidad sincrónica de un cuadro? Y, probablemente, sea más que una coincidencia que, al mismo tiempo, la teoría de la relatividad prepara el camino para una noción del universo como un continuo espacio-temporal, es decir, para un cuadro "estático" del universo en el que el tiempo es concebido como la cuarta dimensión del espacio que puede recorrerse en ambas direcciones, lo mismo que sus primeras tres dimensiones. A causa de ello, el universo ya no "se desarrolla en el tiempo": ya está siempre dado *in toto*. En contraste con esta concepción, la temporalidad irreductible del acto presupone la ontología paradójica de un espacio en el que siempre hay, constitutivamente, algo "impropio", "dislocado", "no en su propio lugar". El famoso verso de *Hamlet* de que el tiempo está "dislocado" debería "reflejarse en sí mismo", como lo diría Hegel: de la experiencia de cierto período de tiempo como "dislocado", corrompido, anormal, patológico, deberíamos pasar a un "descarrilamiento", desequilibrio, que corresponde a la *forma* misma del tiempo: como tal, éste implica un desequilibrio espacial, un universo en donde la cosa está siempre "anhelando (en) su propio lugar". Es contra este telón de fondo como deberíamos concebir el "ser arrojado en el mundo" (*Geworfenheit*) como la determinación fundamental del "ser ahí" (*Dasein*) en Heidegger: el tiempo es el horizonte irreductible de nuestra comprensión del ser precisamente porque el "ser ahí" (el "hombre") está, de una manera ontológicamente constitutiva, "fuera de su lugar", es decir, se encuentra arrojado en un lugar que no es el "suyo propio".

25 Que es la razón por la cual la desintegración actual del comunismo, a despecho de las consecuencias tremendas de lo que está sucediendo, no produce *actos*.

26 Cf. Jon Elster, *Sour Grapes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

27 El mejor indicador de esta *impasse* inherente al "principio del placer" es el estado real de la ideología popular en los Estados Unidos, el así llamado "nonismo", es decir, NO-ideología: la actitud de renunciamiento radical (a la polución, a las grasas y el colesterol en los alimentos, a las situaciones stressantes...). En síntesis, el precio final de una vida orientada hacia el placer es que el sujeto es bombardeado desde todos lados por prohibiciones superyoicas: no coma ni grasas ni carne vacuna, evite los alimentos con pesticidas, no fume, no contamine -una nueva confirmación empírica de la inversión paradójica de Lacan de la famosa proposición de Dostoyevski en Los *hermanos Karamazov*: "Si Dios no existe, entonces todo está permitido": nada en absoluto está permitido, ni siquiera los placeres más inocentes del comer, el beber y el fumar-.

Más precisamente, podemos conseguir cualquier cosa, pero en una forma aséptica y sin sustancia; cualquier cosa, incluyendo las fantasías más crueles, como la del Hombre de las Ratas, el famoso paciente de Freud (la de ser torturado por una rata que penetrara por su ano). Un reciente y acallado escándalo con una estrella de cine reveló que

la puesta en escena de esta fantasía está en la actualidad de moda en Hollywood: un veterinario le arranca los dientes y las uñas a un ratón; éste es puesto entonces en una bolsa, y se le ata una cuerda a la cola; cuando la bolsa está bien adentro del ano, la excitación es provocada por los desesperados movimientos del animal, hasta que éste se ahoga; luego es sacado tirando de la cola... (El problema del actor de Hollywood fue que tiró de la cuerda con demasiada fuerza, por lo que el ratón muerto permaneció adentro y la estrella tuvo que procurarse asistencia médica.) Aquí tenemos la paradoja del "nonismo" del consumo: puedes conseguir de todo, pero en una forma vaciada de sustancia –tortas sin azúcar ni manteca, cerveza sin alcohol, café sin cafeína, ratones sin uñas ni dientes...

28 Todos conocemos el paso decisivo dado por la teoría de la relatividad, el paso desde la tesis de que la materia "curva", "dobla" el espacio a la de que lo que llamamos "materia" *no es sino* la curvatura del espacio; tal vez, esta homología nos permita captar la proposición lacaniana sobre el status puramente formal del *objeto a:* lejos de ser la *causa* positiva, material, de la curvatura, del descarrilamiento en el camino del deseo, el *objeto a* –en tanto es percibido como una entidad positiva (la dama en el amor cortés, por ejemplo)– no es sino una materialización quimérica de la estructura curva del mismo espacio del deseo. Y como la única "sustancia" ("materia") admitida por el psicoanálisis es el goce, también podemos decir que éste, en última instancia, no es sino cierta curvatura puramente formal del espacio del placer/displacer, una curvatura que nos hace experimentar placer en el propio displacer.

29 En cuanto a las paradojas de "más allá del principio del placer", cf. los incisivos planteamientos de Joan Copjec en "The Sartorial Superego", *October* 50 (Cambridge, MA: MIT Press, 1989).

30 Citado de Donald Phillip Verene, *Hegel's Recollection* (Albany: SUNY Press, 1985), pp. 7–8.

31 Ibíd., p. 8.

32 G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit* (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 18–19 [*Fenomenología del espíritu,* México: Fondo de Cultura Económica, 1966].

33 En eso consiste, en última instancia, la teoría de Hegel sobre la necesidad de la guerra: las guerras son necesarias para que los individuos no se ahoguen en el circuito cerrado de su vida cotidiana, esto es, para recordarles el abismo de negatividad sobre el cual están fundadas sus vidas, una prueba clara de cómo, dentro del movimiento del proceso dialéctico, la negatividad no es simplemente "negada" en su resultado positivo.

34 En otro nivel, ocurre lo mismo con el psicoanálisis. Es decir, uno conoce el trillado reproche según el cual éste sólo es capaz de descomponer la estructura de la personalidad y no puede ofrecer una alternativa positiva a la estructura patológica que demolió. Por más tonto que parezca, hay en él una especie de lógica: ¿por qué, en verdad, el "psicoanálisis" no es seguido por la "psicosíntesis"? La respuesta,

desde luego, es que, como tal, un psicoanálisis exitoso ya *es* la "síntesis" requerida, en la medida en que explica la génesis de la división, es decir, la concibe "en su devenir". En esto radica también la relevancia de la teoría de Lacan sobre el "estadio del espejo" para el campo de la filosofía; como lo señala, los sentimientos paranoicos de persecución que caracterizan al estadio del espejo son constituidos por un estancamiento semejante a "los rostros de los actores cuando un film se detiene súbitamente en medio de la acción": "Ahora bien, este estancamiento formal está emparentado con la estructura más general del conocimiento humano: la que constituye el yo y sus objetos con atributos de permanencia, identidad y sustancialidad, en síntesis, con entidades o «cosas» que son muy diferentes a las *Gestalten* que la experiencia nos permite aislar en el campo cambiante, tendido según las líneas del deseo animal" (Jacques Lacan, "Aggressivity in Psychoanalysis", en *Ecrits: A Selection* [Nueva York: Norton, 1977],p. 17) ["La agresividad en psicoanálisis", en *Escritos 2,* México: Siglo XXI, 1975]. Lo que Lacan hace visible aquí es el "platonismo en su devenir": no refuta al platonismo mediante la denuncia directa de la naturaleza ilusoria del *eidos* sino a través de la exposición de la génesis de la fijación del sujeto en el *eidos* inmóvil.

35 Según Alain Bergala, el rasgo fundamental de los films de Rossellini protagonizados por Ingrid Bergman consiste en el hecho de que el tercer elemento que perturba la relación armoniosa de la pareja no es el habitual tercer miembro de un triángulo amoroso sino algún elemento radicalmente heterogéneo de naturaleza totalmente no psicológica: el volcán en *Stromboli,* las ideologías (comunismo y catolicismo) en *Europa '51,* las estatuas y ruinas de Nápoles en *Viaje a Italia* (cf. Bergala, ob. cit, p. 10). Lo que deberíamos agregar a ello es que en cada uno de los tres casos, el elemento perturbador es de naturaleza diferente: el volcán de *Stromboli* es *real* (el propio Bergala lo identifica como una "Cosa en sí" frente a la cual toda experiencia de sentido se desbarata), en *Europa '51* tenemos ideologías *simbólicas,* mientras que las ruinas de *Viaje a Italia* funcionan claramente como *sinthome*, fragmentos significantes, fragmentos de una cultura, que son al mismo tiempo el congelamiento de un goce perdido.

36 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Londres: The Hogarth Press, 1977), p. 275 [*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona: Barral, 19771.

37 Cf. René Girard, *Job: The Victim of His People* (Londres: Athlone Press, 1987) [*El chivo expiatorio,* Barcelona: Anagrama].

38 Que es la razón por la cual Hannibal Lecter, el psiquiatra sádico/genial de las novelas sobre asesinos en serie de Thomas Harris (*Dragón rojo, El silencio de los inocentes*), es lo más cerca que la cultura de masas puede llegar de la figura del analista lacaniano.

39 Encontramos una inversión homologa en las principales novelas y películas *hard-boiled:* el momento en que la *femme fatale* se subjetiviza. En primer lugar es presentada desde la perspectiva de su medio ambiente social (masculino) y aparece como un objeto fatal de fascina-

ción que trae la perdición y deja tras ella vidas arruinadas, "cáscaras vacías"; cuando finalmente se nos traspone a su punto de vista, se hace patente que ella misma no puede dominar los efectos de "lo que en ella es más que ella misma", del *objeto* en sí misma, sobre su medio ambiente –al igual que los hombres que la rodean, es una víctima indefensa del destino–.

40 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le Transfert* (París: Editions du Seuil, 1991), capítulos 2 a 11.

41 Razón por la cual, en el proceso psicoanalítico, el analista *no* debería tender su mano al analizante, es decir, responder al amor transferencial con su propio amor: sólo por medio de este rechazo de la demanda de amor del analizante, sólo persistiendo en la posición muda de la muerte, puede inducirlo a asumir la verdad de su deseo más allá de la transferencia.

42 Otra razón para que el psicoanalista permanezca callado: al no demandar nada del analizante, su silencio suspende la ilusión de interpelación, obligando así a aquél a enfrentar su propio acto de postulación del Otro.

43 La dimensión "psicótica" de esta retirada con respecto al Otro alcanza su mejor manifestación en la actitud fundamental del psicótico de *Un-Glauben,* descreencia en el orden simbólico que garantiza la coherencia de la realidad: esta descreencia engendra la típica idea psicótica de que el "mundo" es sólo mi alucinación inducida por algún Maligno Manipulador.

44 Cf. sus artículos sobre Rossellini en el vol. IV de *Qu'est–ce que le* cinema? (París: Les Editiens du Cerf, 1962).

45 En otras palabras, sus films con Ingrid Bergman son *alegóricos:* su contenido diegético (su "enunciado") es una alegoría de las condiciones intersubjetivas de su proceso de producción. (En cuanto a esta noción de la alegoría, véase Fredric Jameson, "Aliegorizing Hitchcock", en *Signatures of the Visible* [Nueva York y Londres: Routledge, 1990]).



3
¿POR QUE TODO ACTO ES UNA *REPETICIÓN*?

3.1 Más allá de la “justicia distributiva”

¿Por qué fue un fracaso Playback, *de Chandler?*

El evidente fracaso de la última novela de Chandler, *Playback* (1958), se explica habitualmente por la declinación de su ímpetu creativo, cuyo origen se busca entonces en el alcoholismo, nacido de la desesperación después de la muerte de su esposa; empero, la función de esta huida hacia la psicología es, como siempre, permitirnos eludir la lógica inherente del fracaso. A fin de detectarla, hay que tener en cuenta que *Playback* se desarrolló a partir de un guión escrito en 1947–1948 que, debido a una serie de circunstancias desafortunadas, nunca fue rodado; aquí está el tratamiento inicial que Chandler hizo del mismo:

> La semana crucial en la vida de una muchacha, quien decide pasarla en una suite de la torre de un hotel, bajo un nombre supuesto, con su identidad totalmente oculta con gran cuidado, dispuesta a aceptar lo que venga y, al final de la semana, a matarse saltando por la ventana.
>
> Durante esta semana, las frustraciones y tragedias de su vida se repiten en una forma condensada, de modo que casi parece que hubiera llevado consigo su destino y que, no importa adónde fuera, le pasaría el mismo tipo de cosas.[1]

Nos encontramos aquí ante el esqueleto de toda una narración ética: al principio, hay una *elección obligada* que marca la existencia del sujeto con la *culpa* (la muerte traumática del esposo de la muchacha en *Playback*); esta situación traumática luego se *repite*,

"vuelve a representarse", dejando abierta la posibilidad de que el sujeto se "redima" por medio de un *acto* suicida. El cambio crucial provocado por la novelización fue, desde luego, la introducción de la narración en primera persona: la historia se relata ahora según es vista a través de los ojos de Philip Marlowe y, con ello, se transforma en una novela policial *hard-boiled* "normal". En esto consiste la razón última de su fracaso: se empeña por incorporar al universo *hard-boiled* una posición subjetiva (una actitud ética) que está formalmente excluida del mismo, esto es, la presencia de lo que hace visible la falsedad de la propia perspectiva desde la que se relata la historia. Para expresarlo brevemente, la posición subjetiva de Marlowe –un romántico cínico adherido a sus valores contra el mundo malvado cuya corrupción se encarna en la *femme fatale*– se funda en el desconocimiento de la actitud ética encarnada en el acto suicida de la muchacha. Lo que constituye la razón por la cual el interés de *Playback* (la novela) reside en su fracaso mismo: como confrontación de dos lógicas incompatibles (incompatibles dado que una de ellas implica la "represión" de la otra), revela la limitación inherente al universo *hard-boiled*.

Encontramos la misma narración ética del acto como repetición suicida de una elección obligada en *La decisión de Sophie*, de William Styron. La situación traumática original ocurre en un campo de concentración alemán en el que un oficial nazi enfrenta a Sophie con una elección imposible: tiene que decidir cuál de sus dos hijos ha de sobrevivir, mientras que el otro será enviado a una cámara de gas; si se niega a escoger, ambos morirán. Arrinconada, Sophie elige al hijo menor, contrayendo de ese modo una carga de culpa que la lleva a la locura. Al final de la novela, se exculpa a sí misma por medio de un gesto suicida: desgarrada entre dos amores, un artista psicótico fracasado con quien está en deuda por haberle salvado la vida después de su llegada a los Estados Unidos y un joven escritor principiante, escoge al primero y ambos se suicidan.[2] Si bien la "decisión de Sophie" funciona en la actualidad como un verdadero *casum* mencionado en numerosos tratados éticos, debería advertirse la manera en que, por regla general, la atención se concentra en la situación original de la elección obligada y en sus perturbadoras implicaciones éticas (¿Cómo debería uno actuar en una situación semejante? ¿No es la actitud adecuada rechazar la elección, no importa cuál sea el precio?), mientras que el problema de la *repetición*, esto es, del acto suicida por medio del cual el sujeto puede, más tarde, exculparse, está singularmente ausente del debate.

La "justicia distributiva" y su excepción

Este desasosiego delata el hecho de que la "decisión de Sophie" subvierte mucho más que el universo *hard-boiled:* socava los fundamentos mismos de la noción de justicia que regula nuestro trato cotidiano, a saber, la noción de "justicia distributiva". Recordemos su articulación más elaborada, *Teoría de la justicia*,[3] de John Rawls, un intento de dar a la ética liberal un giro antiutilitario y kantiano radical. De un modo cabalmente kantiano, Rawls "evacua" el dominio ético, es decir, lo vacía de todos los objetos "patológicos" (contingentes, empíricos). En otras palabras, su tesis crucial es la afirmación de la primacía de la Justicia sobre el bien: aquélla tiene que ser definida previa e independientemente de lo que consideramos como bien, no puede deducirse de la noción del bien. En las sociedades seculares contemporáneas en las que coexiste una multitud de visiones del mundo, cada noción particular y determinada del bien supremo es experimentada como una entidad en última instancia "contingente"; por consiguiente, ninguna unidad –el "cemento" ideológico que las mantiene unidas– puede ser definida en los términos de algún bien común. Lo que se refuta con ello es también toda forma de utilitarismo que haga a la Justicia dependiente del "cálculo de los placeres" –para referirnos a la terminología psicoanalítica, Rawls asume una posición "más allá del principio del placer", así como más allá de su prolongación inherente, el principio de realidad–. Es esto lo que está en juego en la distinción que elabora entre lo racional y lo razonable: lo Racional consiste en el "cálculo de los placeres", en la economía de gastos y ganancias en el nivel del principio de realidad, es la agencia que nos dice cuándo es provechoso renunciar al placer presente en pro de una ganancia en el largo plazo, esto es, obedecer una norma social aunque esta obediencia vaya en detrimento de nuestros intereses en el corto plazo; mientras que a la Justicia le incumben los principios éticos que deben ser seguidos independientemente de la consideración "racional" de nuestros intereses "patológicos" y contingentes. La noción central de Rawls del "velo de ignorancia" apunta precisamente a esta eliminación de las consideraciones "patológicas" del sujeto: el sujeto ético actúa *como si no supiera desde dónde* (*desde qué posición dentro de la sociedad*) *habla*, se constituye por medio de esta abstracción de su posición de enunciación.

La paradoja del sujeto de la Justicia consiste, de ese modo, en que la transparencia total de su objeto entraña la impenetrabilidad total del lugar desde el cual habla: por un lado, se supone está completamente informado acerca de la sociedad sobre la

que está llamado a emitir un juicio, acerca de la posición de todos sus sujetos, acerca de sus intereses y perspectivas; por el otro, el reverso de esta suposición de conocimiento total es una ignorancia radical de la manera en que el propio sujeto está "encajado" en el universo social –un juicio "razonable" debe expresar un punto de vista con el cual el sujeto acordaría aun si su posición en la escala social fuera la más baja–.[4] Esta eliminación del contenido "patológico" de la posición de enunciación del sujeto puede escribirse en los maternas lacanianos como $\$ \rightarrow S$, es decir, el pasaje del sujeto "patológico" lleno de intereses particulares al sujeto vaciado, "barrado", de la Justicia; en otras palabras, el sujeto está irreductiblemente *escindido* entre el sujeto "patológico" hecho de "carne y hueso" y el sujeto ético, una especie de ficción simbólica, un participante abstracto de la "situación original" en la cual se firmó el contrato social. El status de este contrato social –el pacto simbólico como hecho social original previo a cualquier "cálculo de intereses" utilitario– es también el de una ficción simbólica: la única manera de emitir un juicio ético coherente sobre el estado presente de la sociedad real es proceder desde la ficción de la "situación original" en la cual los sujetos concluyeron el contrato social, cubriendo con el "velo de ignorancia" la determinación "patológica" de sí mismos como seres de carne y hueso. La noción lacaniana del Ideal del Yo (en oposición al yo ideal) debe ubicarse precisamente en este lugar ficticio de la "situación original", el lugar desde el cual el sujeto se mira a sí mismo, de modo que es capaz de emitir un juicio ético –es decir, un juicio sobre la distribución de los bienes, ya que, según Rawls, es esto lo que, en última instancia, le atañe a la Justicia, es decir, se trata de justicia distributiva–.

Sin embargo, como lo demostró Jean-Pierre Dupuy,[5] la "decisión de Sophie" expone un caso límite que, como el grano de arena apócrifo, perturba el mecanismo lógico de la justicia distributiva. El punto crucial es que la "decisión de Sophie" *no* es sólo otro ejemplo de la situación sacrificial clásica en la que sacrificamos los derechos del individuo para mayor beneficio de la comunidad (como en una situación de tensiones interétnicas extremas en donde la lógica utilitaria nos dice que es "racional" ejecutar a algunos individuos inocentes, dado que sabemos que este sacrificio aquietará las pasiones ahorrando, con ello, un número mucho más grande de vidas). Es fácil defender el punto de vista liberal antiutilitario contra una lógica tal del chivo expiatorio en el cual se proyecta la culpa colectiva: uno tiene que afirmar, simplemente, el derecho del individuo a no ser perjudicado en pro de los presuntamente más elevados intereses de la comunidad. Empero

en la "decisión de Sophie", nadie es menos dañado si ella rechaza la elección: en este caso, ambos niños mueren. En otras palabras, esta situación *sí* pasa la prueba de Rawls del "velo de ignorancia": aun si uno ocupa la posición del niño sacrificado, lo "razonable" es aceptar el sacrificio, dado que la víctima no pierde nada con ello, mientras que los otros ganan. Como lo señaló Dupuy, lo que enfrentamos aquí no es sólo el límite del utilitarismo sino el de la razón como tal: la "decisión de Sophie" no es sólo "racional" sino también "razonable" en el sentido de Rawls pero, no obstante, nuestra intuición ética nos dice inequívocamente que en ella hay algo que anda mal... Por consiguiente, la paradoja que plantea para la teoría de Rawls es la siguiente: la actitud fundamental de esta teoría es "antisacrificial", esto es, su objetivo último es socavar la ética tradicional del sacrificio del individuo en beneficio de la comunidad y reemplazarla con la ética de la tolerancia, de los derechos individuales, etc.; empero, sus propios axiomas, cuando se aplican a la "decisión de Sophie", legitiman la elección sacrificial. En este sentido, podemos decir que esta versión de la situación sacrificial presenta un "punto ciego" de su teoría; un cuerpo extraño que, en última instancia, es incompatible con la misma, pero que, al mismo tiempo, no puede ser refutado de manera inherente y, por lo tanto, tiene que excluirse (¿sacrificarse?) por anticipado si es que la teoría pretende conservar su coherencia. En una formula en cierto modo ingenua, podríamos decir que la ética de Rawls "no está hecha para situaciones sacrificiales": no ofrece una respuesta mejor a cómo actuar en una de ellas, lo que propone son, antes bien, principios que, si se los sigue, impiden el surgimiento mismo de situaciones sacrificiales.[6]

Sacrificio, tradicional y utilitario

Podría parecer que hemos condensado en la figura de la "lógica sacrificial" dos actitudes éticas incompatibles, la comunitaria tradicional y la utilitaria; sin embargo, puede demostrarse que nos enfrentamos aquí a una escisión inherente a la lógica sacrificial que se refiere a un cambio en el status del conocimiento. La lógica sacrificial tradicional fue descripta de manera paradigmática por René Girard:[7] la culpa se proyecta en el chivo expiatorio cuyo sacrificio nos permite establecer la paz social mediante la localización de la violencia; como si se tratara de un reconocimiento por el papel benéfico que desempeña, la víctima obtiene de este modo el aura de la santidad. El componente crucial de esta "utilización generativa del chivo expiatorio" es, desde luego, que

la sociedad "cree realmente" en la culpa del mismo: la "función social" de su utilización radica en su subproducto, en el modo en que éste garantiza el pacto social, aunque sólo puede desempeñar esta función en la medida en que no se la postula directamente como su objetivo. El sacrificio utilitario implica, por el contrario, una actitud cínico–manipuladora: el organizador de la utilización del chivo expiatorio no cree en modo alguno en la culpa de la víctima, su opinión es, sencillamente, que hay que dar preferencia a los intereses de la comunidad sobre los derechos del individuo –el sacrificio de éste es aceptable en tanto impide la desintegración del tejido social–. El problema de esta lógica cínico–"ilustrada" del sacrificio es que presupone y necesita al "otro" (la "gente común") en el papel del simplón que "cree realmente" en la culpa del chivo expiatorio; si no, el sacrificio carece de motivo. Para hacer visible la naturaleza dudosa de este presupuesto, basta con que pensemos en los monstruosos procesos stalinistas como la forma más explícita de lógica sacrificial cínico–utilitaria (aparte del antisemitismo fascista): la respuesta a la pregunta "¿Creían los acusadores realmente en la culpa de su víctima?" es mucho más difícil y ambigua de lo que puede parecer. Un "verdadero" stalinista probablemente diría: aun si, en el nivel de los hechos inmediatos, los acusados son inocentes, son tanto más culpables en un nivel más profundo de responsabilidad histórica; mediante la insistencia misma en su inocencia abstracta–legal, han dado preferencia a su individualidad sobre los intereses históricos más amplios de la clase obrera expresados en la voluntad del Partido... Este argumento resume con claridad la paradoja del espacio sagrado en juego en la lógica sacrificial tradicional: tan pronto como un hombre se encuentra ocupando el lugar de la víctima sagrada, su propio ser es estigmatizado y cuanto más proclama su inocencia, más culpable es, ya que su culpa reside en su resistencia misma a la asunción de la "culpa", esto es, el mandato simbólico de la víctima a él conferido por la comunidad. Lo que la víctima tiene que hacer a fin de ser "igual a su tarea" es, por lo tanto, asumir la carga de la culpa con plena conciencia de su inocencia: cuanto más inocente es, mayor es el peso de su sacrificio.

En otras palabras, la referencia a los simplones de quienes se supone que "creen realmente" en la culpa de la víctima y en pro de los cuales se pone en escena todo el espectáculo del chivo expiatorio, es profundamente ambigua: por medio de ella, el manipulador utilitario *traspone en el otro su propia creencia* (*inconsciente*), como los padres que, "por supuesto, no creemos en Santa Claus, sólo simulamos creer para no desilusionar a nuestros hijos..." La

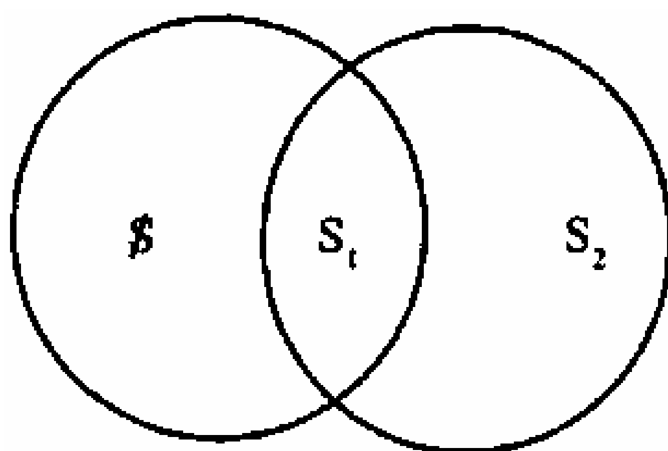
ruptura que separa al utilitario manipulador que justifica la utilización del chivo expiatorio por sus beneficios sociales de la lógica sacrificial tradicional es, por lo tanto, mucho menos definida de lo que parece, se trata, más bien, de un caso de gradación continua: la misma manipulación puede ser respaldada por el presupuesto de un creyente ingenuo, y el sacrificio tradicional nunca es "puro", sino que siempre contiene un elemento de "manipulación". Para expresarlo sucintamente, la escisión es inherente a ambas versiones del sacrificio, ambas recurren a la lógica fetichista de "sé muy bien (que la víctima es inocente), pero, no obstante..." Este pasaje continuo es posible por su rasgo común: el supuesto de que el "sacrificio paga", que resulta del fundamento de la ética en el Bien común. Por el otro lado, la revolución kantiana, al repudiar este fundamento (y su corolario, la valoración ética de un acto por sus consecuencias reales),[8] rompe sin reservas con la lógica sacrificial en sus versiones tanto tradicional como utilitaria; ¿cuál es, entonces, el punto del que surgen las paradojas con las cuales se enreda Rawls en su empeño por elaborar los perfiles de una ética antisacrificial?

Le père...

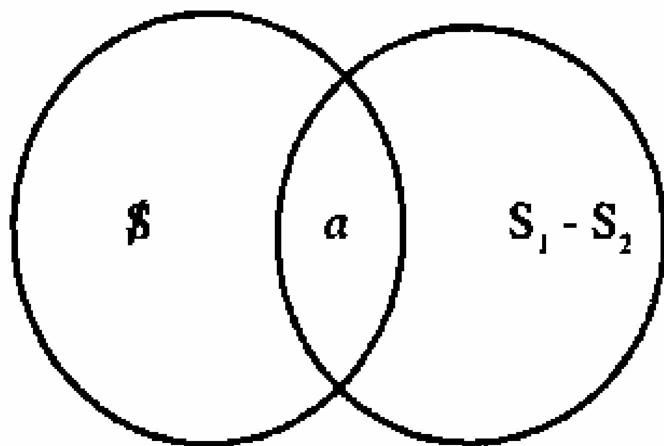
En este preciso momento, viene en nuestra ayuda una referencia a la teoría psicoanalítica: el *insight* fundamental que subyace a las nociones del complejo de Edipo, la prohibición del incesto, la castración simbólica, el advenimiento del Nombre del Padre, etc., consiste en que cierta "situación sacrificial" define el status mismo del hombre como "parlêtre", "ser de lenguaje". Es decir, ¿qué es toda la teoría psicoanalítica de la "socialización", de la emergencia del sujeto a partir del encuentro de una sustancia vital presimbólica de "goce" con el orden simbólico, sino la descripción de una situación sacrificial que, lejos de ser excepcional, es la historia de cada uno y, como tal, *constitutiva*? Este carácter constitutivo significa que el "contrato social", la inclusión del sujeto en la comunidad simbólica, tiene la estructura de una *elección obligada:* el sujeto del que se supone que escoge libremente su comunidad (dado que sólo una elección libre es moralmente vinculante) no existe con anterioridad a esta elección, sino que es constituido por medio de ella. La elección de comunidad, el "contrato social", es una elección paradójica en la que conservo la libertad de elegir sólo si "hago la elección correcta": si escojo al "otro" de la comunidad, me dispongo a perder la libertad misma, la posibilidad misma de elección (en términos clínicos: elijo la

psicosis). Lo que se sacrifica en el acto de elegir es, desde luego, la Cosa, el Objeto incestuoso que encarna el goce imposible –consistiendo la paradoja en el hecho de que el Objeto incestuoso *llega a ser a través de ser perdido*, es decir, que no es dado con anterioridad a su pérdida—. Por *esa* razón, la elección es obligada: sus términos son incomparables, lo que cedo a fin de lograr la inclusión en la comunidad del intercambio simbólico y la distribución de bienes es, en un sentido, "todo" (el Objeto del deseo) y en otro "nada en absoluto" (dado que, en sí mismo, es imposible, esto es, dado que, en el caso de su elección, lo pierdo todo). Este es el punto que indica con claridad la especificidad del psicoanálisis: todas las otras teorías conciben la prohibición del incesto como un término en un acto de intercambio que, en última instancia, "paga", por medio del cual el sujeto obtiene algo como retribución (progreso cultural, otras mujeres, etc.), mientras que el psicoanálisis insiste en que el sujeto no consigue nada a cambio (y tampoco da nada).[9] En síntesis, este renunciamiento es "puro", un puro gesto negativo de retirada que constituye el espacio de las ganancias y las pérdidas posibles, es decir, de la distribución de bienes: las mujeres se transforman en un objeto de intercambio y distribución sólo después de que la "cosa madre" es postulada como prohibida. En ello consiste la lectura psicoanalítica de Kant: la primacía de la Justicia sobre el Bien implica que el Bien supremo (la Cosa en sí como Objeto incestuoso) es postulado como imposible/inalcanzable.

En los últimos años de su enseñanza, Lacan formuló esta opción como la alternativa de "*le père ou pire*", "el Padre o peor" –la elección no es entre bueno y malo sino entre malo y peor–. La elección obligada de la comunidad, es decir, la subordinación a la autoridad del Nombre del Padre, es "mala" ya que, por medio de la misma, el sujeto "cede en cuanto a su deseo", contrayendo con ello una culpa indeleble (como dice Lacan, lo único de lo que el



sujeto puede ser culpable en psicoanálisis es de ceder en cuanto a su deseo).[10] Esta culpa constitutiva del sujeto, que está en la raíz de lo que Freud llama el "malestar" que corresponde a la cultura, puede ayudarnos a explicar por qué el matema lacaniano para el sujeto es $\$$, es decir; el sujeto tachado [*crossed of*], evacuado, reducido al gesto vacío de una elección obligada. Que es la razón por la cual el tiempo del sujeto nunca es el presente: el sujeto se constituye cuando, de repente, el X presubjetivo es postulado como el único que *ya ha elegido;* la realidad social es "subjetivada" cuando, súbitamente, es imputada al sujeto como algo que éste ha escogido libremente.[11] Por consiguiente, el esquema de la alienación que Lacan propone en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* debe ser tomado completamente al pie de la letra, como una elección entre los dos significantes: el sujeto no puede "tenerlo todo" y elegirse como no barrado, todo lo que puede escoger es una marca parcial, uno de los dos significantes, el mandato simbólico que lo representará, designará su lugar en la red intersubjetiva, funcionará como su doble en el Otro; en otras palabras, en el cual será *alienado*. En el caso de la "decisión de Sophie", la diada S_1–S_2 puede leerse como los dos niños entre los cuales es obligada a elegir uno; en *Romeo y Julieta*, S_1–S_2 es la pareja de dos Nombres del Padre, Montesco y Capuleto: si Romeo y Julieta prefirieran seguir siendo miembros de una comunidad, uno de ellos tendría que renunciar a su Nombre y unirse al del otro. Sin embargo, ninguno de los dos "cede en cuanto a su deseo": por medio de su gesto suicida, *repitieron* la elección fundamental en la cual nacieron, desposeyéndose de sus Nombres respectivos, *separándose* de la totalidad de S_1–S_2 y, con ello, escogiéndose como "peores"; lo mismo que Sophie que, en su elección repetida, se escoge como "peor", como *objeto* no simbolizable. El matema lacaniano para este elemento "peor" que plantea la única alternativa a la "mala" elección del Padre es, como se sabe, el *objeto a*: "*le*



père ou pire" equivale, en última instancia, a la alternativa "Padre o el objeto *a*". Es contra este telón de fondo que tiene que captarse la tesis de Lacan de que "el loco es el único hombre libre": el "loco" (el psicótico) es el sujeto que se ha negado a caminar hacia la trampa de la elección obligada y a aceptar que "ya ha sido siempre elegido"; tomó la elección "con seriedad" y escogió el opuesto imposible del Nombre del Padre, es decir, de la identificación simbólica que nos confiere un lugar en el espacio intersubjetivo. Lo cual constituye la razón por la cual Lacan insiste en que la psicosis debe ser "ubicada dentro del registro de la ética": es un modo de "no ceder en cuanto a nuestro deseo", señala nuestro rechazo a cambiar el goce por el Nombre del Padre.[12]

...ou pire

De tal modo, ya hemos indicado que la última palabra de Lacan no es la elección obligada. La posición original del hombre como ser de lenguaje es decididamente la de la *alienación* en el significante (en el orden simbólico): la primera elección es, por necesidad, la del Padre, que marca al sujeto con la culpa indeleble correspondiente a su existencia (simbólica) misma. El mejor ejemplo de esta alienación es el sujeto moral kantiano: el sujeto escindido, subordinado al imperativo moral, atrapado en el círculo vicioso del superyó en donde es tanto más culpable cuando más obedece su orden. Empero, la apuesta de Lacan es que es posible que el sujeto se libere de la presión del superyó *repitiendo* la elección y exculpándose, de ese modo, de su culpa constitutiva. El precio de ello es exorbitante: si la primera elección es "mala", su repetición es, en su propia estructura formal, "peor" dado que es un acto de *separación* de la comunidad simbólica: aquí, el ejemplo máximo de Lacan es, por supuesto, el "¡No!" suicida de Antígona a Creonte.

En eso consiste la definición lacaniana del auténtico acto ético: un acto que alcanza el límite absoluto de la elección obligada primordial y la repite en sentido inverso. Un acto tal expone el único momento en que somos efectivamente "libres": Antígona es "libre" después de haber sido excomulgada de la comunidad. En nuestro tiempo, esos actos parecen casi impensables: sus equivalentes son, por lo habitual, descalificados como "terrorismo", como el gesto de Gudrun Ensslin, líder de la "Fracción del Ejército Rojo" (FER), una organización "terrorista" maoísta, que se mató en 1978 en una prisión de máxima seguridad. Su historia fue relatada en el film de Margaretha von Trotta *Los años de plomo*

(el paralelo entre su destino y el de Antígona ya ha sido trazado en el episodio de Volker Schlöndorf del colectivo *Alemania en otoño*). Hoy, cuando, por regla general, Antígona es "domesticada", convertida en un patético guardián de la comunidad contra el tiránico poder estatal, es tanto más necesario insistir en el carácter escandaloso de su "¡No!" a Creonte: quienes no quieren hablar sobre la "terrorista" Gudrun deberían también quedarse callados con respecto a Antígona. ¿No fue el gesto de ésta repetido por los simpatizantes de la FER que participaron en el funeral de Gudrun, enmascarados, ya que sabían que la policía los estaba filmando? Lo que era realmente perturbador en el "terrorismo" de la FER no eran las bombas sino el rechazo de la elección obligada, del pacto social fundamental implícito en su actitud. ¿Cómo, entonces, debería responderse a la crítica de que sus miembros "fueron demasiado lejos" cuando, en nombre de su "loca" elección, dejaron en suspenso la ética más elemental? Debería asumírsela plenamente, con la condición de que la "suspensión de lo ético" se comprenda aquí en su sentido kierkegaardiano preciso (la alusión "kierkegaardiana" obvia de los términos que usamos para determinar el acto –"repetición", "libertad de elección", "culpa"– debería bastar para legitimizar este giro). El gesto ético fundamental es la alienación del sujeto en la universalidad del pacto simbólico, mientras que lo religioso marca la suspensión de lo ético, esto es, el momento de la decisión "loca" en que, en vez de la I de la identidad simbólica, de la ley universal, elegimos a, la excepción, el objeto particular que se desprende del orden simbólico. En síntesis, el salto hacia lo religioso *repite* la elección obligada ética y con ello nos exculpa de la culpa implícita en ésta.

Repetición: imaginario, simbólico, real

La repetición como acto debe distinguirse de sus otras modalidades; es decir, el status de la misma en Kierkegaard es triple, de acuerdo con su tríada de las etapas *estética*, *ética* y *religiosa* (o, para mencionar sus equivalentes lacanianos, Imaginaria, Simbólica y Real).[13]

En la etapa *estética*, la imposibilidad de la repetición se experimenta bajo el aspecto de los estancamientos imaginarios que el sujeto encuentra cuando se esfuerza por resucitar la plenitud de placeres pasados. En su *Repetición*, Kierkegaard ejemplifica este atolladero por medio del fracaso de su regreso (es decir, el del narrador) a Berlín: todo intento de recuperar alguna intensa experiencia pasada está condenado a terminar en un anticlímax;

aun si, en el nivel de la "realidad", la cosa es exactamente la misma (Kierkegaard va a los mismos restaurantes y teatros, visita a los mismos amigos), ahora lo deja frío e indiferente...

En la etapa *ética*, la repetición asume la forma de las normas universales de conducta: en vez de perseguir los elusivos momentos de placer estético, confiamos en la certeza de la repetición. Esta es un signo de madurez cuando el sujeto ha aprendido a evitar las trampas gemelas de la esperanza impaciente en lo Nuevo y del recuerdo nostálgico de lo Viejo: encontramos satisfacción en el retorno de lo Mismo, como la dichosa pareja conyugal que ha superado él anhelo de aventuras exóticas y, no obstante, aún es capaz de evitar la rememoración melancólica de pasadas pasiones. El atolladero que empuja a Kierkegaard hacia la siguiente etapa (religiosa) es, desde luego, la experiencia de cómo, también en esta etapa, la repetición es imposible: el momento ideal en el cual superamos el fútil anhelo de lo Nuevo sin caer en una actitud nostálgica dirigida hacia el pasado nunca está presente como tal. La estructura del tiempo subjetivo es tal que, de las expectativas esperanzadas, del "demasiado pronto", somos arrojados súbitamente a la rememoración melancólica, al "demasiado tarde". En otras palabras, la paradoja autorreferencial consiste en el hecho de que el momento ideal entre la esperanza y el recuerdo *está presente precisa y únicamente en el modo de la esperanza o el recuerdo:* en el ardor juvenil tenemos la esperanza de encontrar la paz en una esposa amada de la que nunca nos cansemos; en la vejez recordamos la época dichosa cumplida con el ritmo confiable de la repetición...

La determinación más sucinta del status de la repetición en la etapa *religiosa* es, desde luego, su *reflejo en sí misma:* en tanto la repetición no es posible, *sí lo es* repetir esta misma experiencia de la imposibilidad, esto es, el fracaso en asistir al Objeto. Es así como Lacan concibe la diferencia entre la repetición de un significante y la repetición como encuentro traumático con lo Real: la de un significante repite el *trait unaire* simbólico, la marca a la que se reduce el objeto, constituyendo así el orden ideal de la Ley, mientras que el "traumatismo" designa precisamente el fracaso reemergente en integrar algún núcleo "imposible" de lo Real. Lo que Kierkegaard tiene en mente aquí es, en última instancia, la bien conocida oposición de dos actitudes ante la historia: cuando somos arrojados en el "devenir" histórico, atrapados en su flujo, experimentamos el abismo de la "apertura" de la historia, somos obligados a elegir; después, cuando echamos una mirada retrospectiva sobre ella, su curso pierde el carácter de "devenir" y aparece como la manifestación de alguna necesidad "eterna". Es

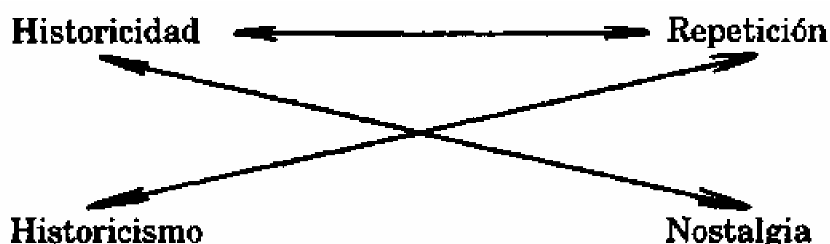
por lo tanto en nombre de este abismo de libre decisión que Kierkegaard se vuelve contra la "comprensión retrospectiva de la historia" que se esfuerza por explicar la necesidad de lo que ocurrió: quienes "comprenden la historia" no son sino "profetas vueltos hacia el pasado", no mejores que quienes emiten profecías sobre lo por venir; unos y otros olvidan la libre decisión implícita en el acto del devenir: si contemplamos el pasado como necesario, olvidamos que es algo que llegó a existir.[14] Por medio de la repetición del pasado, socavamos esta imagen de la historia como el proceso lineal de despliegue de una necesidad subyacente y sacamos a la luz su proceso de devenir: "repetir" la Revolución de Octubre, por ejemplo, no significa observarla como un eslabón en la cadena de la necesidad histórica sino hacer visible el atolladero existencial de sus participantes, el peso de las decisiones que se vieron obligados a asumir dentro de esa constelación única.

El punto crucial de Kierkegaard es que lo que tenemos aquí es, precisamente, una repetición, *no* una rememoración: no "nos trasponemos al espíritu del pasado" desde el punto de vista de una mirada externa, neutral; el pasado aparece en su "apertura", en su posibilidad, sólo ante aquellos cuya situación presente es amenazada por el mismo abismo, que están atrapados en el mismo atolladero. En este sentido, Kierkegaard concibe la actitud cristiana como la experiencia de nuestra "simultaneidad con el Cristo humillado del Evangelio": en el acto de la repetición por medio del cual nos convertimos en cristianos no nos identificamos con Cristo como Amo sino con el humillado originador de un acto escandaloso. Walter Benjamin hace referencia a la misma "simultaneidad" con el pasado de fracasos y humillaciones catastróficas en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, en las que determina a la revolución como una repetición que suspende el progreso histórico lineal: cuando una revolución se concibe a sí misma como una repetición de pasados intentos revolucionarios fracasados, éstos se hacen visibles en su misma "apertura", como actos desesperados para romper la "gran cadena del ser (histórico)". La revolución "rescata" los intentos fracasados pasados *repitiéndolos en su "posibilidad"*, realiza retroactivamente sus potenciales que fueron aplastados en el curso victorioso de la historia "oficial".[15] La dimensión específica de esta repetición en la cual, para la mirada de aquellos estigmatizados por la máxima amenaza real, el pasado aparece en su "posibilidad", es la de la ideología –tal vez sea un poco más fácil entender de este modo por qué el concepto de la repetición era, para Kierkegaard, eminentemente teológico–.

Repetición y postmodernidad

Ahora también podemos enfocar desde una nueva perspectiva el mal afamado problema de la pérdida postmoderna del sentido histórico adecuado, es decir, su falta de aprecio por la tradición común que nos une a nuestro pasado. La experiencia de cómo estamos "encajados" en un continuo histórico es presuntamente sustituida por la lógica de la *nostalgia*, por la fascinación con una imagen etérea del pasado arrancado de su contexto histórico. El concepto de repetición de Benjamin como estasis, suspensión del continuo histórico, constituye un antídoto apropiado para esta crítica dado que en él los dos términos intercambian sus respectivos "valores": para Benjamin, la "verdad" se encuentra del lado de la estasis antihistórica, en tanto que la Historia es siempre "falsa", un relato del vencedor que legitimiza su victoria presentando el desarrollo previo como el continuo lineal que condujo a su propio triunfo final. ¿Cómo deberíamos, entonces, tratar este antagonismo de las dos perspectivas de la historia, la de los partidarios de la historicidad que deploran la pérdida de sensibilidad histórica en la nostalgia postmoderna y la de la confianza benjaminiana en el poder rescatador de la repetición "antihistórica" que interrumpe el continuo histórico? El primer paso es, desde luego, captar este antagonismo como inherente a cada uno de los dos términos, historicidad y repetición antihistórica. El "sentido histórico" está, de manera intrínseca, desgarrado entre la consciencia del modo en que el lugar mismo desde donde hablamos está determinado por una tradición histórica "descentrada", y el "historicismo", es decir, la mirada del Amo que, contemplando la historia desde una distancia metalingüística segura, construye el relato lineal de la "evolución histórica". La estasis antihistórica postmoderna, por el otro lado, está desgarrada entre la repetición como suspensión del movimiento por medio del cual "sincronizamos" nuestra posición amenazada con la de nuestros predecesores, y la repetición como nostalgia, el objeto adecuado de la cual no es la imagen del pasado sino, más bien, la mirada misma embelesada con esta imagen –la nostalgia siempre depende de un giro reflexivo de ese tipo, lo que en realidad nos fascina en ella es la mirada aún capaz de sumergirse "ingenuamente" en la imagen etérea del pasado perdido–. En ambos casos, la lógica de la "caída" (de la consciencia histórica en el historicismo; de la repetición como estasis en la nostalgia) es la misma, implica nuestra exclusión del proceso, nuestra toma de distancia externa; empero, lo decisivo es que, en la forma doble en que se experimenta este antagonismo, los términos se vinculan en dia-

gonal (la historicidad propiamente dicha se opone a la nostalgia y el historicismo a la repetición), de modo que obtenemos una especie de cuadrado semiótico greimasiano.



La clave de este enigma consiste en la paradoja básica de la historicidad como opuesta al historicismo: lo que la distingue es precisamente la presencia de un *núcleo ahistórico*. Es decir, la única manera de salvar a la historicidad de su caída en el historicismo, en la noción de la sucesión lineal de "épocas históricas", es concebir estas épocas como una serie de intentos, en última instancia fracasados, por enfrentarse con el mismo núcleo traumático "ahistórico" (en el marxismo, este núcleo es, por supuesto, la lucha de clases, el antagonismo clasista); en síntesis, concebir el gesto fundante de cada nueva época como *repetición* en el preciso sentido kierkegaardiano–benjaminiano. La definición más sucinta del historicismo es, por lo tanto: historicidad *menos* el núcleo ahistórico de lo Real –y la función de la imagen nostálgica es precisamente completar el lugar vacío de esta exclusión, es decir, el punto ciego del historicismo–. En otras palabras, lo que oculta la imagen nostálgica no es la mediación histórica sino, por el contrario, el núcleo traumático ahistórico que retorna como lo Mismo a través de todas las épocas históricas (en términos marxistas, la imagen nostálgica de una idílica sociedad precapitalista en oposición al antagonismo capitalista esconde, en última instancia, la lucha de clases que es lo que *sigue siendo lo mismo* en el pasaje del feudalismo al capitalismo).

"O / o" reduplicado

La doble oposición (historicidad vs. nostalgia, historicismo vs. repetición) puede ser dispuesta en una sucesión narrativa: en un primer momento, rechazamos la estasis nostálgica en nombre del sentido histórico; en un segundo momento, tomamos consciencia de la forma en que este sentido histórico se convierte en su

opuesto, en historicismo, si no tenemos en cuenta el núcleo ahistórico en su centro –la afirmación del sentido histórico propiamente dicho implica su suspensión puntual–. Esta sucesión narrativa nos ofrece también la matriz de la tríada de Kierkegaard de lo *estético*, lo *ético* y lo *religioso*, en la que el término medio (lo *ético*) sufre la misma escisión, razón por la cual la afirmación misma de una actitud ética apropiada entraña su suspensión puntual. Lo crucial es que los tres momentos no pueden "sincronizarse": nunca elegimos entre las tres posiciones simultáneamente, escogemos ya dentro del primer "o/o", es decir, entre lo *estético* y lo *ético*, ya dentro del segundo, es decir, entre lo *ético* y lo *religioso*. En primer lugar, hay que elegir entre rendirse al placer del momento u optar por la universalidad de la ley moral; luego, entre la universalidad de la ley moral como horizonte último o estar dispuesto a dejarla en suspenso en pro de la demanda religiosa. Es decir, el problema de la suspensión *religiosa* de lo *ético* sólo surge *después de haber elegido ya lo ético*.[16]

El cambio de perspectiva aquí en juego puede ejemplificarse por medio de la dialéctica de la ley y la violencia: primero, la ley aparece como opuesta a los actos particulares de violencia que la subvierten, el sujeto está desgarrado entre los impulsos "patológicos" de transgredir la ley y el mandato ético de obedecerla; luego, el suelo bajo sus pies es súbitamente arrasado cuando experimenta de qué manera el propio imperio de la ley está fundado en la violencia, esto es, de qué manera la imposición de aquél consiste en la universalización de una violencia que con ello se convierte en "legal". Esta inversión violenta de la ley es –para expresarlo en términos de Kierkegaard– "la ley en el devenir". La experiencia de esta inversión puede hoy hacerse palpable a propósito de la percepción ideológica espontánea de las amenazas al orden mundial vigente: en la actualidad, con la desintegración del "socialismo realmente existente", el medio neutral, universal, la supuesta mesura del estado "normal" de las cosas, se organiza en torno de la noción de la democracia capitalista (el mercado, el pluralismo, etc.), mientras que quienes se oponen a ella son reducidos más y más a posiciones "irracionales", marginales ("terroristas", "fanáticos fundamentalistas"). Apenas alguna fuerza política amenaza en exceso la circulación del capital –aun si se trata, por ejemplo, de una benigna protesta contra la tala de árboles– es instantáneamente etiquetada como "terrorista", "irracional", etc. Tal vez, nuestra propia supervivencia dependa de nuestra capacidad de ejecutar la inversión antes mencionada y de ubicar la verdadera fuente de la locura en la mesura supuestamente neutral de la "normalidad" que nos autoriza a percibir toda oposición a ella

como “irracional”. Hoy, cuando los medios nos bombardean con impactantes revelaciones acerca de diferentes versiones de la “locura” que amenaza el circuito “normal” de nuestra vida cotidiana, desde los asesinos en serie a los fundamentalistas religiosos, desde Saddam Hussein a los carteles de narcotraficantes, hay que confiar más que nunca en la sentencia de Hegel de que la verdadera fuente del mal es la misma mirada neutral que ve al Mal en todo lo que nos rodea.

En una primera aproximación, todo esto no tiene nada que ver con la idea de Kierkegaard de lo *religioso;* sin embargo, las cosas se hacen más claras tan pronto como consideramos que su aspiración era reafirmar la actitud cristiana en su reverso “escandaloso”, antes de que se formalizara como una fuerza de la ley y el orden, es decir, reafirmarla como un *acto*, como lo fue la apariencia misma de Cristo ante los ojos de los guardianes de la vieja ley, antes de que Cristo fuera “cristianizado”, hecho parte de la nueva ley de la tradición cristiana. Esta escandalosa “suspensión de lo Ético” (de la vieja ley judía) inherente a la actitud cristiana es lo que Kierkegaard quiere resucitar en la furiosa polémica contra la cristiandad institucionalizada (el “cristianismo”) que ocupó los últimos años de su vida. Aquí se siente la tentación de releer su insistencia en que todo creyente debe “repetir” el escándalo de Cristo –es decir, la cristiandad en su “devenir”, antes de que se convirtiera en una necesidad establecida– según la perspectiva de la perspicaz observación de G. K. Chesterton acerca de la forma en que el cuento policial “en cierto sentido mantiene presente ante nuestros ojos el hecho de que la propia civilización es la más sensacional de las partidas y la más romántica de las rebeliones... Se basa en el hecho de que la moralidad es la más oscura y osada de las conspiraciones”.[17] Es esto lo que, en última instancia, está en juego en el *segundo* “o/o”: la experiencia de cómo la actitud *ética* es la única subversión verdadera. Parafraseando a Chesterton, cuando el verdadero creyente cristiano se yergue solo y sin miedo ante los cuchillos y los puños de los sirvientes de la necesidad establecida, esto sirve, sin duda, para recordarnos que es el agente de la creencia quien constituye la figura original y subversiva, mientras que los salteadores de caminos estéticos entregados a los placeres son meramente plácidos y viejos conservadores cósmicos, dichosos en la respetabilidad inmemorial de los simios y los lobos. O bien, parafraseando al Brecht de la *Opera de tres centavos:* ingresamos a lo religioso cuando nos decimos a nosotros mismos “¿Qué es una transgresión de la ley frente a la transgresión que atañe a la propia ley? ¿Qué son los pequeños delitos humanos frente a la

palabra de Dios ordenando a Abraham el absurdo sacrificio de su hijo? ¿Qué delito humano puede compararse a la crueldad del jugueteo de Dios con el destino del hombre?”[18]

3.2 Identidad y autoridad

La “excepción reconciliada en lo universal”

Lo que no debería pasarse por alto aquí es el vínculo inherente entre esta suspensión de lo Ético y la noción de la autoridad de Kierkegaard: por medio de su disposición a sacrificar a su amado hijo, Abraham atestigua su sometimiento incondicional a la autoridad de Dios; si juzgara Su demanda en cuanto a su contenido (“¿Cómo puede El exigir de mí algo tan atroz?”), la autoridad de Dios estaría sometida a su juicio y, con ello, desvalorizada. En otras palabras, la autoridad propia de Dios es experimentada sólo en la suspensión religiosa de lo Ético: si Él sólo fuera un poder que confiere autoridad complementaria a las demandas éticas, perdería su propia autoridad y funcionaría como un *complemento estético de la ética*, es decir, como una especie de criatura imaginaria procurando que la gente común, esclavizada a la imaginación, obedeciera los imperativos éticos abstractos. Como ya lo hemos señalado, esta suspensión religiosa de lo Ético no es su simple abolición externa sino su condición inherente de posibilidad, es decir, precisamente lo que confiere a lo Ético su *identidad*. La misma observación puede vertirse también en términos de lo universal y su excepción constitutiva: la “suspensión [religiosa] de lo Ético” se refiere a una excepción que no se relaciona con lo universal como su transgresión externa sino que, precisamente como excepción, lo funda:

> La excepción rigurosa y determinada que, si bien está en conflicto con lo universal, sigue siendo un vástago de ello, se sostiene a sí misma... La excepción que piensa lo universal en aquello a través de lo cual se piensa a sí misma; explica lo universal en aquello que se explica a sí misma. Por consiguiente, la excepción explica lo universal y a sí misma, y si uno quiere realmente estudiar lo universal, lo único que se necesita es mirar en torno en busca de una excepción legítima. La excepción legítima se reconcilia en lo universal.[19]

En el momento mismo en que Kierkegaard se opone con la máxima violencia a la supuesta "tiranía [hegeliana] de lo Universal", está, por supuesto, en el punto más cercano a Hegel: ¿qué es lo "Universal concreto" hegeliano sino la "excepción reconciliada en lo universal", es decir, la unidad de lo Universal abstracto con su excepción constitutiva? Aquí, el ejemplo hegeliano de peor fama es, desde luego, el del Estado como una totalidad racional de individuos que "se hicieron" a sí mismos por medio de su trabajo: el Estado alcanza su realidad en la persona del monarca que es inmediatamente, esto es, en su naturaleza misma, lo que es en su determinación simbólica (uno llega a ser rey por nacimiento, no por sus méritos). La excepción del rey es por lo tanto una excepción "reconciliada en lo Universal" dado que éste la funda; el republicanismo ético abstracto y prerreligioso *à la* Fichte protestaría, por supuesto, contra esta excepción real, condenándola como una afrenta insoportable a los principios republicanos, nos llamaría a tratar al rey de la misma manera que tratamos a otros ciudadanos, mientras que la especulación hegeliana demuestra cómo la propia universalidad ética, a fin de sostenerse a sí misma, requiere una excepción, un punto en el cual quede suspendida.[20] Empero, para evitar repetir una vez más semejantes lugares comunes, refirámonos a un dominio enteramente diferente, a cierta peculiaridad del estilo de Theodor W. Adorno. Como lo señaló Fredric Jameson, el ritmo de sus ensayos siempre contiene una detención repentina, el refinado análisis dialéctico es abruptamente interrumpido por una proposición que recuerda con claridad las buenas y viejas invectivas marxistas ("la ideología del capitalismo tardío", "la expresión de la posición de clase del gran capital", etc.). ¿De dónde proviene la necesidad de estas repetidas caídas en el "sociologismo vulgar"? Lejos de dar testimonio de la debilidad teórica de Adorno, exponen la forma en que el límite constitutivo del pensamiento se inscribe dentro del propio pensamiento; es decir, tal referencia "de la sociología vulgar"

> hace gestos hacia un afuera del pensar –ya al sistema mismo en la forma de racionalización, o a la totalidad como un mecanismo socioeconómico de dominación y explotación– que elude la representación por parte del pensador o el pensamiento individuales. La función de la referencia impura y extrínseca es menos interpretar que criticar a la interpretación como tal e incluir dentro del pensamiento el recordatorio de que en sí mismo es, inevitablemente, el resultado de un sistema que le huye y al que perpetúa.[21]

Lo crucial aquí es que estas referencias "de la sociología vulgar"

conciernen al nivel del *contenido*, apuntan hacia el "contenido social" de los fenómenos interpretados; con ello, alcanzamos por fin la paradoja a la que apuntamos todo el tiempo. El análisis dialéctico es, en última instancia, un análisis de la forma, se empeña por disolver la posibilidad de su objeto en la totalidad de sus mediaciones formales. En consecuencia, parecería que, dentro de la perspectiva "post–estructuralista" clásica, esas referencias "vulgares" denotaran el momento de "clausura", el momento en que el campo dado es "suturado" y se ciega a sí mismo a su afuera constitutivo. La observación de Jameson, por el contrario, es que *son precisamente esas referencias "de la sociología vulgar" las que mantienen abierto el campo del análisis de la forma, es decir, las que impiden que el pensamiento caiga en la trampa de la identidad y confunda su forma limitada de reflexión con la inalcanzable forma del pensamiento como tal.* En otras palabras, la función de la referencia "de la sociología vulgar" es representar dentro del *contenido* nocional lo que elude a la noción como tal, a saber, la totalidad de su propia *forma:* en él, lo que escapa a la reflexión, la forma de su propia totalidad, cobra una existencia positiva bajo el aspecto de su opuesto. ¿Hace falta señalar cómo es justamente aquí, donde Adorno pretende romper el círculo cerrado de la autotransparencia hegeliana de la noción, que sigue siendo cabalmente hegeliano? Más precisamente: es sólo aquí donde alcanza el nivel propio de la identidad especulativa hegeliana: lo que Hegel llama "identidad especulativa" es justamente la identidad de la forma, de la totalidad de la mediación dialéctica que escapa a la captación del pensamiento, con algunos fragmentos no mediados de contenido a los que se hace referencia en el gesto "de la sociología vulgar" (o, en el caso del Estado, la identidad de éste como totalidad racional con la positividad "irracional", biológica, del cuerpo del rey). El enfoque dialéctico adecuado incluye, por lo tanto, *su propia suspensión*, un punto de excepción que es constitutivo del análisis dialéctico.

Esa es la mal afamada "coincidencia [dialéctica] de los opuestos": la forma pura de la mediación dialéctica conserva su distancia del contenido positivo que media únicamente por medio de su coincidencia con el residuo más inerte, "no mediado", de su contenido: y lo "Real" lacaniano denota, en última instancia, ese resto no mediado que sirve como sostén de la estructura simbólica en su pureza formal.[22] Empero, la paradoja de la identidad radica en el hecho de que es precisamente a través de este residuo de lo Real –a través de esta observación complementaria que mantiene su no–dentidad y apertura– que el sistema (el estado hegeliano, el edificio teórico de Adorno) *logra su identidad consigo mismo:*

como lo expresa Hegel, un Estado sin un monarca a la cabeza no es realmente un Estado, y lo mismo vale para la teoría de Adorno que, privada de las ocurrencias "de la sociología vulgar", seguiría siendo un laberinto de asociaciones inconexas.

El círculo vicioso de la dialéctica y su residuo

Mediante la consideración de esta paradoja de la noción hegeliana de la identidad, puede demostrarse que es falsa la crítica, en extremo influyente, de la lógica de la autorreflexión propuesta en la década de 1960 por Dieter Henrich; su argumento básico es que el modelo autorreflexivo de la autoconsciencia nos envuelve, necesariamente, en un círculo vicioso.[23] Según él, este modelo concibe la relación de la consciencia consigo misma como la de la autoobjetivación refleja: la consciencia hace de sí misma su propio objeto; esta capacidad de hacer de uno mismo su propio objeto por medio de la reflexión distingue al hombre del animal. En la autoconsciencia, el yo se escinde entre el yo–sujeto y el yo–objeto que son al mismo tiempo idénticos (la autoconsciencia consiste en su coincidencia). Los problemas surgen tan pronto como consideramos el hecho de que la autoconsciencia no existe con anterioridad a la autorreflexión: el "objeto" aprehendido por la consciencia en el acto de la autoconsciencia es la propia consciencia consciente de sí misma. De esta forma, uno se enreda necesariamente en una *impasse:* si lo que el yo aprehende, hace su objeto en el acto de la autorreflexión, ya es en sí misma la autoconsciencia, entonces la autorreflexión no explica a esta última, no expone su estructura inherente, dado que la presupone como algo que ya está allí; si, por el contrario, el yo–objeto no es en sí mismo autoconsciencia, entonces el yo–sujeto y el yo–objeto no son idénticos y no tenemos que ver con la autoconsciencia... De este modo, la autorreflexión es, o superflua (presupone como ya allí lo que pretende explicar, es decir, la autoconsciencia) o destruye el fenómeno a explicar (en la medida en que implica la no–identidad del yo–sujeto y el yo-objeto).

Contra el telón de fondo de esta crítica, Henrich redefine la imagen clásica de libro de texto de la relación entre las filosofías de Fichte y de Hegel: la intuición fundamental del pensamiento del primero, su fuente vital permanente, es una conciencia de esta *impasse* de la autorreflexión, y todo su planteamiento filosófico brinda testimonio del esfuerzo por encontrar una salida a la misma. Las sucesivas etapas de su filosofía, los nuevos y más recientes bosquejos de la "doctrina de la ciencia (*Wissenschafts-*

lehre)", son otros tantos intentos de abordar un núcleo traumático insistente que "retorna como lo mismo". Fichte se esfuerza, en primer lugar, por liberarse de él por medio de la noción de la autopostulación pura del yo: concibe la identidad de éste consigo mismo (yo = yo) como el punto de partida absoluto de la filosofía. El "yo" es una actividad que coincide absolutamente con su propia autopostulación, "es" sólo en la medida en que se postula a sí mismo por medio de su consciencia de sí; como tal, es la unidad original de sujeto y objeto, de ser y hacer. En términos más contemporáneos, podría decirse que a lo que Fichte apunta aquí es a la noción de un performativo puro: yo = yo designa la coincidencia absoluta del enunciado (el contenido proposicional) con su proceso de enunciación, esto es, un contenido que no consiste sino en el acto de su propia postulación. Sin embargo, aquí nos topamos con la primera dificultad: la identidad absoluta del yo consigo mismo como autopostulante, este punto de pura autotransparencia, es algo que elude para siempre al yo empírico, dado que este último está enredado también para siempre en una red de relaciones con el "no–yo", con los objetos a su alrededor –en "hegelés", *el yo autopostulante sigue siendo*, *eternamente*, *un presupuesto*: algo que nunca es "postulado como tal", presente en la transparencia de un yo real. ¿Qué derecho tenemos, entonces, a atribuir a este puro autopostulante performativo el carácter de un "yo" si, precisamente, nunca posee su característica fundamental, la autopresencia transparente? En su filosofía tardía, Fichte extrajo la conclusión apropiada del hecho de que el punto que es inaccesible para siempre para el sujeto real sea el punto mismo de su autoidentidad absoluta, y concibe lo absoluto como transsubjetivo, como un fundamento del cual emerge el yo... No es difícil ver cómo este encuentro fallido (yo = yo es primero presupuesto, luego destronado y concebido como un momento de algún absoluto transsubjetivo) repite el atolladero fundamental de la autorreflexión.[24]

La esencia de la crítica de Henrich a Hegel es que esta intuición sobre la *impasse* constitutiva de la autorreflexión se pierde con él: Hegel reafirma a la autorreflexión como "absoluta", como un movimiento circular capaz de postular sus propios presupuestos, de "superarlos" sin descanso.[25] El precio que tiene que pagar por ello consiste en numerosas equivocaciones no tematizadas, cambios de sentido ocultos, que difuminan el círculo vicioso del movimiento de reflexión: según Henrich, la única salida de este círculo vicioso es presuponer una especie de "autoconocimiento (*Selbstvertrautheit*)" del yo que precede a la autorreflexión, es decir, evitar reducir la autoconsciencia a la autorreflexión. Sin embar-

go, la noción de identidad dialéctica cuyos perfiles ya hemos delineado nos permite señalar exactamente en dónde falla el tiro de esta crítica: el círculo vicioso de la reflexión no puede ser un argumento *contra* Hegel, dado que éste –como Henrich– no ignora la necesidad de presuponer algún excedente que eluda la mediación dialéctica. Su diferencia crucial se encuentra en otra parte, se refiere al hecho de que *Hegel ubica este excedente en el extremo opuesto a Henrich:* no en un "autoconocimiento" interior, previo a la distancia reflexiva, autoobjetivante del sujeto respecto de sí mismo, sino en una externalidad radicalmente contingente de algún residuo material, inerte y no racional. Este objeto es el correlato del sujeto: confiere a este último el mínimo de consistencia y con ello impide que caiga en el abismo del círculo vicioso. Recordemos una vez más los ejemplos antes mencionados: el edificio dialéctico de Adorno se derrumbaría en su círculo vicioso sin el sostén en las proposiciones "dogmáticas", "de la sociología vulgar"; el Estado como totalidad racional se desintegraría sin el cuerpo del monarca como un necio residuo de naturaleza no mediada... Todos estos ejemplos (y muchos otros) siguen la misma lógica fundamental cuya expresión más concisa es la paradoja hegeliana de la frenología, "el Espíritu es un Hueso":[26] la verdadera identidad especulativa no es una superación de todos los momentos particulares en una totalidad espiritual, sino la identidad de esta totalidad misma de mediación racional con un "pedazo de lo real" inerte, inmediato y no racional –lo que Lacan llamaría la caída del gran Otro (el orden simbólico racional) haciéndose a, el residuo inerte—.

En otras palabras, *la totalidad racional se adhiere a un "pedazo* [*inerte*] *de lo real" precisamente en la medida en que es atrapada en un círculo vicioso*. Por esa razón, Hegel convierte el yo = yo fichteano en la contradicción absoluta Espíritu = Hueso, es decir, *en el punto de no reflejo absoluto*, la identidad del sujeto como vacío con el elemento en el cual no puede reconocer su imagen en el espejo, con el residuo inerte, el hueso, la roca, el obstáculo que impide la autotransparencia absoluta del performativo puro: el sujeto es postulado como correlativo de un objeto que, precisamente, no puede ser concebido como la objetivación del sujeto. Y lo que Henrich llama "autoconocimiento prerreflexivo" designa simplemente al gesto de "subjetivación" por medio del cual el sujeto "olvida" cómo se adhiere su existencia a un fragmento externo de realidad contingente y con ello se establece como interioridad autopresente. El paso dado por Hegel es entonces concebir el atolladero fichteano como su propia solución: no es difícil advertir cómo la lógica paradójica de este rasgo excedente

inerte repite el atolladero de la reflexión: el rasgo es, *stricto sensu*, superfluo (agregado a la totalidad reflexiva de la automediación) pero, simultáneamente, un cuerpo extraño que socava su consistencia.

Identidad y fantasma

Con ello llegamos a la paradoja de un rasgo (cualidad) universal, la suspensión del cual mantiene su campo –la paradoja que es, en última instancia, la de la identidad misma: la identidad de un estado radica en el monarca, este complemento "irracional" que "desprende" y suspende su cualidad esencial (su carácter racional); la identidad de un análisis dialéctico radica en sus deslices "vulgares" que suspenden su cualidad esencial (la delicadeza de las estratagemas dialécticas)... En eso consiste el cambio decisivo que tiene que producirse en referencia a los lugares comunes "deconstruccionistas" acerca de la identidad: sin duda, ésta es imposible, inherentemente obstruida, su escisión constitutiva ya está siempre suturada por algún rasgo complementario; sin embargo, debería añadirse que, "en sí misma", la identidad no es, en última instancia, sino un nombre para tal rasgo complementario que "desprende" y suspende la cualidad esencial del dominio cuya identidad constituye. Por lo tanto, no basta con presentar la "identidad de los opuestos" como un tipo o especie paradójico de identidad: como tal, ésta ya es siempre, en última instancia, "identidad de los opuestos".

¿Y no está en juego la misma paradoja de la identidad en el modo en que el *fantasma* garantiza la consistencia de un edificio socioideológico? Es decir, "fantasma" designa un elemento que "se desprende", que no puede ser integrado en la estructura simbólica dada, pero que, justamente como tal, constituye su identidad. La clínica psicoanalítica detecta su matriz fundamental en el así llamado objeto "pregenital" (anal): según la ortodoxia freudiana, la fijación en él impide la emergencia de la relación sexual "normal" (genital); en la teoría lacaniana, sin embargo, el "objeto no es lo que obstaculiza el advenimiento de la relación sexual, como nos hace creer una especie de error de perspectiva. El objeto es, por el contrario, un relleno, lo que en la relación llena lo que no existe y le confiere su consistencia fantasmática".[27] La relación sexual es en sí misma imposible, está obstruida, y el objeto no hace sino materializar esta imposibilidad "original", este obstáculo inherente; el "error de perspectiva" radica en concebirlo como un impedimento a la emergencia de la relación sexual "plena", como

si, sin este intruso fastidioso, la relación sexual fuera posible en su plenitud intacta. Lo que aquí encontramos es la paradoja del *sacrificio* en su máxima pureza: la ilusión del sacrificio es que el renunciamiento del objeto hará accesible el todo intacto. En el campo ideológico, esta paradoja encuentra su articulación más clara en el concepto antisemita del judío: el nazi tiene que sacrificarlo a fin de ser capaz de mantener la ilusión de que es sólo el "complot judío" el que impide el establecimiento de la "relación de clases", de la sociedad como un todo armonioso y orgánico. Lo que explica por qué, en las últimas páginas del *Seminario XI*, Lacan está plenamente justificado al designar al Holocausto como un "don de reconciliación": ¿no es acaso el judío el objeto anal *par excellence*, esto es, el objeto–mancha parcial que perturba la armonía de la relación de clases? Aquí uno siente la tentación de parafrasear la antes citada proposición de Jacques–Alain Miller: "El judío no es lo que obstaculiza el advenimiento de la relación de clases. El judío es, por el contrario, un relleno, lo que en la relación llena lo que no existe y le confiere su consistencia fantasmática".[28] En otras palabras, lo que aparece como el obstáculo para la plena identidad de la sociedad consigo misma es realmente su condición positiva: al trasponer en el judío el papel del cuerpo extraño que introduce en el organismo social la desintegración y el antagonismo, se vuelve posible la imagen fantasmática de la sociedad como un todo consistente y armonioso.

Una de las lecciones que deben sacarse de esta noción del antagonismo es que el concepto de ideología debe ser desligado de la problemática "representacionalista": *la ideología no tiene nada que ver con la "ilusión"*, con una representación errónea y distorsionada de su contenido social. Para expresarlo sucintamente: un punto de vista político puede ser del todo exacto ("verdadero") en cuanto a su contenido objetivo y, sin embargo, completamente ideológico, y *viceversa*, la idea que da de su contenido social puede demostrarse totalmente equivocada y, no obstante, no hay absolutamente nada "ideológico" en ella. Consideremos el caso del "mediador evanescente" del proceso de democratización en la antigua Alemania Oriental, *Neues Forum*. Este consistía en grupos de intelectuales apasionados que "tomaban en serio el socialismo" y estaban dispuestos a ponerlo todo en juego a fin de destruir el sistema comprometido y reemplazarlo por la utópica "tercera vía" entre el capitalismo y el socialismo "realmente existente". Su sincera creencia y la insistencia en que no trabajaban por la restauración del capitalismo occidental no resultaron ser, desde luego, sino una ilusión insustancial: con respecto a la "verdad fáctica", la posición *de Neues Forum* –la de concebir la

desintegración del régimen comunista como la apertura de la posibilidad de inventar alguna nueva forma de espacio social que se extendiera más allá de los límites del capitalismo– fue, sin duda, ilusoria; sin embargo, podríamos decir que, precisamente como tal, (como una completa ilusión sin sustancia) era, *stricto sensu, no ideológica*. A *Neues Forum* se le oponían las fuerzas que lo apostaban todo a la anexión más rápida posible a Alemania Occidental, esto es, a la inclusión de su país en el sistema capitalista mundial; para ellos, quienes se agrupaban en torno de *Neues Forum* no eran más que un puñado de ilusos. Esta posición demostró ser exacta, *aunque es, no obstante, completamente ideológica*. ¿Por qué? La adopción conformista del modelo alemán occidental implicaba la creencia ideológica en el funcionamiento no problemático y no antagónico del "estado social" del capitalismo tardío, mientras que la primera postura, si bien ilusoria en cuanto a su contenido fáctico (su "enunciado"), por medio de su "escandalosa" y exorbitante posición de enunciación daba testimonio de una consciencia del antagonismo que corresponde al capitalismo tardío. Este es uno de los modos de concebir la tesis lacaniana según la cual la verdad tiene la estructura de una ficción: en esos confusos meses del pasaje del "socialismo realmente existente" al capitalismo, *la ficción de una "tercera vía" era el único punto en que el antagonismo social no era borrado*. En ello consiste una de las tareas de la crítica "postmoderna" de la ideología: designar los elementos dentro de un orden social existente que –con la apariencia de la "ficción", es decir, de las narraciones "utópicas" de historias alternativas posibles pero fracasadas– apuntan a su carácter antagónico y de ese modo nos "enajenan" de la autoevidencia de su identidad establecida.

A lo que tenemos que estar atentos es al carácter inherentemente *autoritario* de este rasgo, es decir, el vínculo intrínseco de la identidad con la autoridad: el monarca desempeña su papel como una figura de pura autoridad, como el único que, por medio de su "¡Tal es mi voluntad!", esto es, de su decisión abismal, atraviesa la serie interminable de los *pro et contra*. ¿Y no ocurre lo mismo con los arranques "de la sociología vulgar" de Adorno, no ejecutan el mismo gesto autoritario de referencia al dogma marxista que rompe el hilo inacabable de la argumentación dialéctica? No es en modo alguno accidental que las tautologías –proposiciones que implican la identidad consigo mismo de su sujeto– sean los ejemplos más claros de autoridad asertiva: "¡La ley es la ley!", "¡Es así porque lo digo yo!", etc. –la identidad se transforma en autoritaria en el momento en que reconocemos, en una especie de perspectiva ilusoria, que no es más que la inscrip-

ción de la pura diferencia, de una falta–.[29] En este sentido, la autoridad está lejos de ser una especie de resto de la pre–Ilustración: está inscripta en el corazón mismo del proyecto de la Ilustración. No fue hasta ésta que la estructura de la autoridad se divisó como tal, contra el telón de fondo de la argumentación racional como fundamento del conocimiento ilustrado. Es un hecho sintomático que el primero en hacer visibles los perfiles de la autoridad "pura" fuera precisamente Kierkegaard, uno de los más grandes críticos de Hegel.

Lo que aquí debería tenerse en cuenta es que, según Lacan,[30] la defensa de Antígona contra la acusación de Creonte consiste justamente, en última instancia, en una de esas tautologías "autoritarias": no contrapone a los argumentos de Creonte los suyos propios (*no* opone a la ley de la *polis* de éste la ley divina subterránea que protege el derecho de los difuntos, como supuso erróneamente Hegel), simplemente interrumpe el flujo de su argumentación insistiendo en que "¡Es así porque es así!", en que "¡Mi hermano es mi hermano!"... El mejor modo de hacer visible la lógica de su defensa es, tal vez, mencionar la noción de Saul Kripke del "designador rígido", de un significante que designa al mismo objeto "en todos los mundos posibles", es decir, aun si todas sus propiedades positivas se modifican.[31] El "designador rígido" fija así el verdadero núcleo del objeto designado, lo que, en éste, "siempre retorna a su lugar" (la definición de Lacan de lo real) –en el caso de Polinices, designa su individualidad absoluta que sigue siendo la misma, más allá de las propiedades cambiantes que caracterizan a su persona (sus buenas o malas acciones)–. La "ley" en nombre de la que Antígona insiste en el derecho de enterrar a Polinices es esta ley del "puro" significante, previa a toda ley positiva que juzgue nuestras acciones: es la ley del Nombre que fija nuestra identidad más allá del flujo eterno de la generación y la corrupción.[32]

Sócrates versus Cristo

El texto crucial en el que Kierkegaard delinea la ruptura entre los status tradicional y "moderno" (es decir, para él, cristiano) del conocimiento es su *Fragmentos filosóficos*. A primera vista, este texto no pertenece a la filosofía sino a un dominio intermedio entre la filosofía propiamente dicha y la teología: se esfuerza por delimitar la posición religiosa cristiana con respecto a la socrática. Sin embargo, su externalidad a la filosofía es de la misma clase que la del *Banquete* de Platón: circunscribe el marco del discurso,

esto es, la constelación intersubjetiva, la relación con el maestro con la autoridad, que hace posible el discurso filosófico (o cristiano). En este sentido, los *Fragmentos* deben leerse como la *repetición* del *Banquete* de Platón (repetición en el sentido preciso que este término recibe en Kierkegaard): su objetivo es realizar el gesto de Platón en nuevas circunstancias, dentro del nuevo status que el conocimiento adquirió con la llegada de la cristiandad. Ambos textos, el *Banquete* lo mismo que los *Fragmentos filosóficos*, son textos sobre el *amor* y la *transferencia* que constituyen la base de toda relación con el maestro como "sujeto supuesto al saber". El punto de partida de Kierkegaard es que toda la filosofía, de Platón a Hegel, es "pagana", es decir, está incrustada en la lógica pagana (precristiana) del conocimiento y la reminiscencia: nuestra vida como individuos finitos tiene lugar, por definición, en una secuela, dado que todo lo que realmente importa ya ha sucedido siempre; hasta el *Er-Innerung* hegeliano, el conocimiento se concibe siempre, por lo tanto, como una reminiscencia/internalización retrospectiva, un retorno al "ser eternamente pasado", *"das zeitlos gewesene Sein"* (la determinación de la esencia según Hegel). Es cierto, los sujetos transitorios y finitos alcanzan la verdad eterna en algún momento determinado en el tiempo de sus vidas; sin embargo, una vez que ingresan a la verdad, el instante es revocado, abandonado como una escalera inútil. Razón por la cual Sócrates está del todo justificado cuando se compara con una partera: su tarea sólo es permitir que el sujeto dé a luz el conocimiento ya presente en él, de modo que el reconocimiento supremo que puede concederse a Sócrates es decir que fue olvidado en el momento en que nos encontramos cara a cara con la verdad. Con Cristo, lo que vale es exactamente lo contrario: la verdad cristiana, no menos eterna que la socrática, está indeleblemente marcada por un suceso histórico, el momento de la encarnación de Dios. Por consiguiente, el objeto de la fe cristiana no es la enseñanza, sino el maestro: un cristiano cree en Cristo como persona, no inmediatamente en el contenido de sus afirmaciones; Cristo no es divino por haber proferido verdades tan profundas, Sus palabras son verdaderas porque fueron pronunciadas por Él. La paradoja del cristianismo radica en este lazo que une la verdad eterna a un suceso histórico: puedo *conocer* la verdad eterna sólo en la medida en que *creo* que la criatura miserable que hace dos mil años caminó por Palestina era Dios. Motivos que, según el conocimiento filosófico corriente, definen la inversión posthegeliana –la afirmación del suceso, del instante, en oposición a la verdad eterna e inmutable; la prioridad de la existencia (el hecho *de que* una cosa exista) sobre la esencia (sobre

lo que esta cosa es); etc.– y adquieren aquí su trasfondo último. Lo que es "eterno" en una afirmación es su sentido, abstraído del hecho de su enunciación, de su enunciación como hecho: dentro de la perspectiva socrática, la verdad de una afirmación radica en su sentido universal; como tal, no se ve afectada en modo alguno por su posición de enunciación, por el lugar desde el cual fue enunciada. La perspectiva cristiana, por el otro lado, hace a la verdad de una afirmación dependiente del hecho de su enunciación: la garantía última de la verdad de las palabras de Cristo es la autoridad de quien las profirió, esto es, el hecho *de que* fueran expresadas por Cristo, no la profundidad de su contenido, esto es, *lo que* dicen:

> Cuando Cristo dice "Hay una vida eterna", y cuando un estudiante de teología dice "Hay una vida eterna", ambos dicen lo mismo, y no hay más deducción, desarrollo, profundidad o meditación en la primera expresión que en la segunda; ambas afirmaciones son, juzgadas estéticamente, igualmente buenas. ¡Y sin embargo hay una diferencia cualitativa eterna entre ellas! Cristo, como Dios-Hombre, está en posesión de la calidad específica de la autoridad.[33]

Kierkegaard plantea esta "diferencia cualitativa" a propósito del abismo que separa a un "genio" de un "apóstol": el "genio" representa la intensificación más elevada de las capacidades humanas inmanentes (sabiduría, creatividad, etc.), mientras que un "apóstol" está sostenido por una autoridad trascendente de la que el genio carece. La mejor ejemplificación de este abismo es el caso mismo en que parece desaparecer, a saber, la explotación poética de motivos religiosos: Richard Wagner, por ejemplo, en su *Parsifal*, utilizó motivos cristianos como medio de dar vigor a su visión artística; con ello, los *estetizó* en el sentido kierkegaardiano estricto del término, es decir, hizo uso de ellos teniendo en mente su "eficacia artística": rituales religiosos como el descubrimiento del Grial nos fascinan con su grandiosa belleza pero, sin embargo, su autoridad religiosa es suspendida, puesta entre paréntesis.[34]

Las paradojas de la autoridad

Si, no obstante, la pretensión de verdad de una afirmación no puede ser autorizada por medio de su contenido inherente, ¿cuál es, entonces, el fundamento de su autoridad? Kierkegaard es aquí completamente franco: *el sostén último y único de una afirmación de autoridad es su propio acto de enunciación*: "Pero, ahora bien, ¿cómo puede un Apóstol demostrar su autoridad? Si pudiera

probarla *físicamente*, entonces no sería un Apóstol. No tiene otra prueba que su propia afirmación. Tiene que ser así; ya que, si no lo fuera, la relación del creyente con él sería directa en vez de paradójica".[35] Cuando la autoridad está respaldada por una compulsión física inmediata, no estamos tratando con la autoridad propiamente dicha (esto es, la autoridad simbólica) sino, simplemente, con una agencia de la fuerza bruta: la autoridad propiamente dicha siempre es, en su nivel más radical, *impotente*, se trata de cierta "llamada" que "no puede obligarnos efectivamente a nada" y, no obstante, por una especie de compulsión interna, nos sentimos obligados a seguirla incondicionalmente. Como tal, la autoridad es intrínsecamente paradójica; primero, como acabamos de verlo, es conferida a cierta afirmación en la medida en que el valor inmanente de su contenido queda suspendido –obedecemos una afirmación de autoridad porque tiene autoridad, no porque su contenido sea sabio, profundo, etc–.

> *La autoridad es una calidad específica que, no importa de dónde provenga, se hace cualitativamente evidente cuando el contenido del mensaje o de la acción se postula como indiferente...* Estar dispuesto a obedecer a un departamento del gobierno si ello puede ser inteligente, es en realidad ponerlo en ridículo. Honrar al padre porque éste es inteligente es una impiedad.[36]

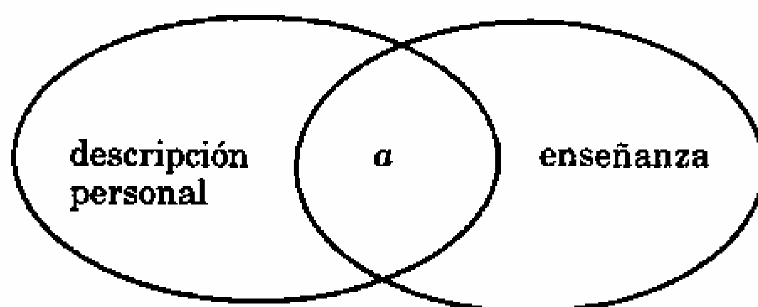
Con todo, al mismo tiempo Kierkegaard parece dar a entender exactamente lo contrario de esta prioridad del maestro sobre la enseñanza: un apóstol –una persona a la que se confiere la autoridad de Dios– se reduce a su papel de portador de algún mensaje *foráneo*, es totalmente anulado como persona, todo lo que importa es el contenido del mensaje:

> Así como un hombre, enviado a la ciudad con una carta, no tiene nada que ver con su contenido, sino que lo único que tiene que hacer es entregarla; así como un ministro que es enviado a una corte extranjera no es responsable del contenido del mensaje, sino que lo único que tiene que hacer es transmitirlo correctamente; así también, un Apóstol, en realidad, sólo tiene que ser leal en su servicio, y llevar a cabo su tarea. En ello radica la esencia de la vida de autosacrificio del Apóstol, aun si nunca fuera perseguido: en el hecho de que es "pobre, aunque hace ricos a muchos".[37]

Por lo tanto, un apóstol corresponde perfectamente a la función del *Repräsentanz* significante; la invalidación de todos los rasgos "patológicos" (sus inclinaciones psicológicas, etc.) lo hace parecer un representante puro, cuyo ejemplo más claro es el diplomático

> Con representantes queremos decir lo que entendemos cuando usamos la expresión de, por ejemplo, el representante de Francia. ¿Qué hacen los diplomáticos cuando se dirigen unos a otros? Simplemente, ejercen, en su relación recíproca, la función de ser representantes puros y, sobre todo, su propia significación no debe intervenir. Cuando los diplomáticos se dirigen unos a otros, se supone que representan algo cuya significación, si bien se modifica constantemente, es, más allá de sus propias personas, Francia, Gran Bretaña, etc. En el intercambio mismo de opiniones, cada uno debe registrar sólo lo que el otro transmite en su pura función como significante, no debe tomar en cuenta lo que el otro es, como presencia, como un hombre que es agradable en mayor o menor medida. La interpsicología es una impureza en este intercambio. El término *Repräsentanz* debe ser tomado en este sentido. El significante tiene que ser entendido de esta forma, es el polo opuesto de la significación.[38]

En eso consiste la paradoja de la autoridad: obedecemos a una persona a quien ésta es conferida, independientemente del contenido de sus afirmaciones (la autoridad deja de ser lo que es en el momento en que la hacemos depender de la calidad de su contenido), aunque esta persona retiene la autoridad sólo en tanto se reduce a un mensajero neutral, portador de algún mensaje trascendente –en oposición a un genio, en el que la abundancia de contenido de su obra expresa la riqueza interior de la personalidad de su creador–. La misma doble suspensión define el caso supremo de autoridad, la de Cristo: en sus *Fragmentos filosóficos*, Kierkegaard señala que no basta con conocer todos los detalles de la vida del maestro (Cristo), todo lo que ha hecho y todos sus rasgos personales, a fin de estar autorizado a considerarse su alumno; tal descripción de los rasgos y las acciones de Cristo, aun si es verdaderamente completa, omite sin embargo lo que hace de Él una autoridad; no es mejor la suerte de quienes pasan por alto considerar a Cristo como persona y se concentran en Su enseñanza, empeñándose por captar el sentido de cada palabra que pronunció: de este modo, Él queda, sencillamente, reducido a Sócrates, a un simple intermediario que nos posibilita el acceso a la verdad eterna. Si, por consiguiente, la autoridad de Cristo no está contenida ni en sus cualidades personales ni el contenido de su enseñanza, ¿en qué *reside*? La única respuesta posible es: en el espacio vacío de la *intersección* entre los dos conjuntos, el de sus rasgos personales y el de su enseñanza, en la insondable X que es "en Cristo más que El mismo", en la intersección que corresponde exactamente a lo que Lacan llamó *objeto a*.



El performativo "imposible"

Como queda claro a partir del pasaje citado de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, de Lacan, la paradoja de esta doble suspensión es, en última instancia, la del mismo significante. Por definición, un significante es un puro representante que "no tiene nada que ver con su contenido significado, sino que lo único que tiene que hacer es darlo" (para concebir el sentido de la palabra "pez", hay que borrar todos sus rasgos físicos inmediatos); el reverso necesario de ello es, sin embargo, la autoridad constitutiva del significante: en el orden simbólico, la red puramente formal de rasgos diferenciales tiene prioridad sobre el contenido (el "significado") de sus componentes individuales, esto es, su "significado" se postula, en última instancia, como secundario e indiferente. Para hacer referencia a los términos de la teoría de los actos de habla, esta paradoja es el punto "imposible" de intersección entre lo constatativo y lo performativo, el verdadero impedimento de esta teoría. Es decir, ya en *Cómo hacer cosas con palabras*, de John Austin, el pasaje de la oposición performativo/constatativo a la tríada locución/ilocución/perlocución y a la subsiguiente clasificación de los actos ilocucionarios delata un atasco teórico fundamental. Lejos de ser una simple elaboración de la intuición original acerca de cómo pueden "hacerse cosas con palabras", la trasposición del performativo en el acto ilocucionario entraña cierta pérdida radical: ya en el nivel de un enfoque inmediato, "ingenuo", no puede evitarse la impresión de que, en el curso de este pasaje, lo que era verdaderamente subversivo en la noción del performativo en cierta forma se pierde. Por otro lado, está claro que Austin se vio empujado a realizar este pasaje del performativo al acto ilocucionario a causa de una insuficiencia en el propio par performativo/constatativo. La taxonomía de los actos ilocucionarios propuesta por John Searle[39] tiene la ventaja de permitirnos ubicar esta falta produciendo el

punto de intersección entre Austin I y Austin II: una de las especies de la ilocución ("declaraciones") coincide con el performativo "puro".

El punto de partida de la taxonomía de Searle es la "dirección del ajuste" entre las palabras y el mundo implicado por las diferentes especies de actos de habla: en el caso de los *asertivos*, la dirección del ajuste es de las palabras al mundo (cuando digo "Hay una mesa en el cuarto de al lado", la condición de satisfacción de esta proposición es que el contenido de la expresión corresponda al estado designado de las cosas, esto es, que haya realmente una mesa en el cuarto de al lado); en el caso de los *directivos*, la dirección del ajuste es del mundo a las palabras (cuando digo "¡Cierra la puerta!", la condición de satisfacción de esta proposición es que el acto en el mundo siga a, realice la orden expresada, esto es, que el destinatario cierre efectivamente la puerta y que lo haga a causa de mi orden y no por otros motivos). El "caso más tramposo", como lo expresa Searle, es, sin embargo, el de las *declaraciones:* su dirección de ajuste es doble, del mundo a las palabras lo mismo que de éstas a aquél. Tomemos la proposición "La reunión está cerrada": ¿qué realiza el hablante al pronunciarla? Da lugar a un nuevo estado de cosas en el mundo (el hecho de que la reunión esté cerrada), siendo, por le tanto, la dirección del ajuste del mundo a las palabras, aunque, ¿precisamente de qué manera lo efectúa? Al afirmar que la reunión está cerrada, esto es, *al presentar*, *en su expresión*, *este estado de cosas como ya realizado*; en síntesis, efectúa el acto describiéndolo como efectuado. En las declaraciones, el hablante "trata de que algo sea cierto representándolo como cierto... Si tiene éxito, habrá cambiado el mundo al representarlo como habiéndose modificado de esa manera".[40]

Toda expresión, sin duda, realiza el acto definido por la fuerza ilocucionaria que le corresponde; hay, sin embargo, una diferencia crucial entre las declaraciones y, digamos, las directivas. Al decir "¡Cierra la puerta!", realizo el acto de la orden, pero corresponde al destinatario llevarlo a cabo y efectuar el nuevo estado de cosas (cerrar la puerta), mientras que al decir "La reunión está cerrada" cierro efectivamente la reunión; sólo las declaraciones contienen este "poder mágico" de efectuar su contenido preposicional. La dirección del ajuste del mundo a las palabras no se limita aquí al hecho de que un nuevo estado de cosas en el mundo tiene que seguir a la expresión, dado que la causalidad es, por así decirlo, inmediata: la expresión misma da lugar al nuevo estado de cosas. Empero, como acabamos de verlo, el precio que debe pagarse por esta "magia del verbo" es su "represión": uno cierra la

reunión al *afirmar* que está cerrada, esto es, pretende describir un estado ya dado de las cosas –a fin de ser efectivo, el performativo "puro" (el acto de habla que da lugar a su propio contenido preposicional) tiene que sufrir una escisión interna y asumir la forma de su opuesto, de un constatativo.

Es a la luz de esta escisión que hay que interpretar la teoría de Searle de los "actos de habla indirectos", esto es, de las proposiciones del tipo "¿Puedes pasarme la sal?", en las que el acto ilocucionario primario (la directiva, la orden al destinatario de pasar la sal) se realiza por medio de un acto ilocucionario secundario (la interrogación referida a la capacidad del destinatario de cumplir la orden). Searle concibe a esas proposiciones como "parásitas": su naturaleza es secundaria, presuponen algún acto ilocucionario lógicamente previo (en el caso de "¿Puedes pasarme la sal?", la orden directa "¡Pásame la sal!"). Empero, ¿las "declaraciones" no denotan el caso en que el "parasitismo" es, en cierta forma, *original*? Su dimensión ilocucionaria primaria (el "poder mágico" de dar lugar al contenido preposicional) puede manifestarse sólo bajo el aspecto del asertivo, de una afirmación de que "es así". Esta paradoja nos ofrece una pista para la tesis de Lacan según la cual la ontología pertenece al "discurso del Amo": el discurso (filosófico) del ser

> es simplemente ser a la fuerza [*à la botte*], ser a la orden, lo que ha de ser si has entendido lo que te he ordenado. Toda la dimensión del ser es producida dentro del movimiento del discurso del Amo, del único que, expresando un significante, espera de éste lo que es uno de sus efectos de enlace que no deben descuidarse, a saber, que el significante mande. El significante es, antes que nada, imperativo.[41]

El discurso de la ontología es, de este modo, sostenido por un "acto de habla indirecto": su superficie asertiva, su afirmación de que el mundo "es así", oculta una dimensión performativa, es decir, la ontología es constituida por el desconocimiento de la manera en que su enunciación da lugar a su contenido proposicional. La única forma de explicar este "poder mágico" de las declaraciones es recurriendo a la hipótesis lacaniana del "gran Otro": el propio Searle tiene un presentimiento de ello cuando señala que "es únicamente dadas instituciones tales como la iglesia, la ley, la propiedad privada, el Estado y una posición especial del hablante y oyente dentro de las mismas"[42] como uno puede realizar una declaración. En *Las nuevas ropas del Emperador*, de Hans Christian Andersen, todo el mundo sabe que el

emperador no tiene ropa, y todos saben que todo el mundo lo sabe; ¿por qué, entonces, la simple afirmación pública de que "el emperador no tiene ropa" hace saltar por los aires toda la red establecida de las relaciones intersubjetivas? En otras palabras: si todos lo sabían, *¿quién no lo sabía?* Desde luego, la respuesta lacaniana es: el gran Otro (en el sentido del campo del conocimiento socialmente reconocido). Las declaraciones implican la misma lógica: la reunión está cerrada cuando, por medio de la expresión "La reunión está cerrada", este hecho *llega a conocimiento del gran Otro*.

Cuando, en sus *Cuatro conceptos fundamentales*, Lacan especifica la "represión primaria" freudiana como la "caída del significante binario",[43] parece aludir precisamente a esta escisión inherente al performativo "puro" (de la declaración), es decir, al hecho de que sólo pueda actualizarse bajo la apariencia de su opuesto. Lo que es "originaria o primariamente reprimido", lo que, de acuerdo con una necesidad estructural, tiene que desaparecer a fin de que la red simbólica pueda establecerse, es un significante del performativo "puro", esto es, de un performativo que *no* asumiría la forma de su opuesto, de un constatativo. En esta escisión, en esta "imposibilidad" de un performativo "puro", emerge el sujeto del significante: su lugar es el vacío abierto por la caída del significante binario "imposible". Es decir, el gesto que constituye al sujeto es el gesto vacío de una elección obligada: la realidad es "subjetivada" cuando el sujeto postula como su libre elección lo que es forzado a tomar, esto es, lo que encuentra como realidad dada, positiva. Este acto formal de conversión de la realidad como dada en realidad como producida se funda, precisamente, en la antes descripta coincidencia del performativo "puro" con su opuesto (constatativo): la producción performativa de la realidad asume por necesidad la forma de la afirmación de que "es así". Debido a esta escisión, el matema lacaniano para el sujeto es $: un gesto vacío de consentimiento a lo que es dado como si fuera una libre elección propia.[44]

El S_1 lacaniano, el "significante Amo" que representa al sujeto para otros significantes, es por lo tanto el punto de intersección entre performativo y constatativo, esto es, el punto en el cual el performativo "puro" coincide con (asume la forma de) su opuesto. Podemos ver, ahora, lo que le falta tanto a Austin I (el del "performativo") como a Austin II (el de la "fuerza ilocucionaria"): una especie de modelo topológico paradójico, invertido hacia adentro, en donde el interior extremo del performativo "puro" coincide con el exterior del constatativo. Este punto de intersección "éxtimo" es, por supuesto, el de la autoridad; su escisión

inmanente la muestra de la mejor manera la ambigüedad del verbo "establecer": la autoridad es, en última instancia, el nombre de un gesto que "establece (constituye, crea, funda)" cierto estado de cosas en el acto mismo de "establecer (certificar, afirmar, aseverar)" que "las cosas son así".

La "inversión materialista de Hegel" de Kierkegaard

Tal afirmación de la autoridad parece ser exactamente lo contrario de la Ilustración, cuya aspiración fundamental es, justamente, hacer a la verdad independiente de la autoridad: a la verdad se llega por medio del procedimiento crítico que cuestiona los *pro et contra* de una proposición, independientemente de la autoridad que corresponda a su lugar de enunciación... Para socavar la falsa evidencia de esta incompatibilidad entre autoridad e Ilustración, basta con recordar la manera en que los dos logros supremos del desenmascaramiento de los prejuicios ideológicos que se desarrollaron a partir del proyecto de la Ilustración, el marxismo y el psicoanálisis, se refieren ambos a la autoridad de sus respectivos fundadores (Marx, Freud). Su estructura es intrínsecamente "autoritaria": como Marx y Freud abrieron un nuevo campo teórico que establece los criterios mismos de veracidad, sus palabras no pueden ser puestas a prueba de la misma forma en que uno se permite cuestionar las afirmaciones de sus seguidores; si hay algo que refutar en sus textos, se trata, simplemente, de afirmaciones que preceden a la "ruptura epistemológica", es decir, que no pertenecen al campo abierto por el descubrimiento del fundador (los escritos de Freud previos al descubrimiento de lo inconsciente, por ejemplo). De este modo, sus textos deben leerse de la forma en que uno debería leer el texto de un sueño, según Lacan: como textos "sagrados" que están, en un sentido radical, "más allá de la crítica" dado que constituyen el horizonte mismo de la veracidad. Por esa razón, todo "desarrollo ulterior" del marxismo o del psicoanálisis asume, por necesidad, la forma de un "retorno" a Marx o a Freud: la forma de un (re)descubrimiento de algún estrato de su obra hasta ese momento pasado por alto, es decir, de la revelación de lo que los fundadores "produjeron sin saber que lo producían", para invocar la fórmula de Althusser. En su artículo sobre *Candilejas*, de Chaplin, André Bazin recomienda la misma actitud como la única que conviene al genio de éste: incluso si algunos detalles del film nos parecen malogrados y torpes (la tediosa primera hora; los patéticos arranques de filoso-

fía vulgar de Calvero; etc.), debemos culparnos a nosotros mismos y preguntarnos qué es lo que estuvo mal en nuestro enfoque del film –semejante actitud articula con claridad la relación *transferencial* del alumno hacia el maestro: éste es, por definición, "el supuesto al saber", la culpa es siempre nuestra... El perturbador escándalo autenticado por la historia del psicoanálisis y el marxismo es que tal enfoque "dogmático" se demostró mucho más productivo que el tratamiento "abierto", crítico, del texto del fundador: ¡cuánto más fecundo fue el retorno "dogmático" de Lacan a Freud que la maquinaria académica americana que transformó la obra de éste en una colección de hipótesis científicas positivas que debían ser puestas a prueba, refutadas, combinadas, desarrolladas, etc.! El escándalo de Lacan, la dimensión de su obra que se resiste a la incorporación a la maquinaria académica, puede, en última instancia, atribuirse al hecho de que él se postuló, abierta y desvergonzadamente, como una autoridad semejante, es decir, que repitió el gesto kierkegaardiano en relación con sus seguidores: lo que exigía de ellos no era fidelidad a algunas proposiciones teóricas generales sino, precisamente, fidelidad a su persona, razón por la cual, en la circular que anuncia la fundación de *La Cause freudienne*, se dirige a ellos como "los que me aman". Este vínculo indestructible que conecta la doctrina con la persona contingente del maestro, es decir, con el maestro como excedente material que se desprende del edificio neutral del conocimiento, es el escándalo que todo aquel que se considere lacaniano debe asumir: Lacan no era un amo socrático que se borra a sí mismo frente al conocimiento alcanzado, su teoría se sostiene únicamente a través de la relación transferencial con su fundador. En este sentido preciso, Marx, Freud y Lacan no son "genios" sino "apóstoles": cuando alguien dice "Sigo a Lacan porque su lectura de Freud es la más inteligente y persuasiva", de inmediato se revela como no lacaniano.[45]

Este "escándalo" del baldón de la individualidad contingente que mancha el campo neutral del conocimiento apunta hacia lo que podríamos designar como la "inversión materialista de Hegel" de Kierkegaard. En última instancia, aquél permanece dentro de los límites del universo "socrático": en su *Fenomenología del espíritu*, la consciencia llega a la Verdad, la rememora y la internaliza, mediante su propio esfuerzo, comparándose con su propia Noción inmanente, confrontando el contenido positivo de sus afirmaciones con su propio lugar de enunciación, penetrando a través de su propia escisión, sin ningún sostén o punto de referencia externo. El punto de vista de la verdad dialéctica (el "para nosotros") no se suma a la consciencia como una especie de

norma externa mediante la cual el progreso de aquélla es luego medido: "nosotros", dialécticos, no somos más que observadores pasivos que reconstruyen retroactivamente el modo en que la consciencia misma llegó a la Verdad (es decir, el punto de vista "absoluto" sin presupuestos). Cuando, en algún punto de la travesía de la consciencia, la Verdad aparece efectivamente como una entidad positiva poseedora de una existencia independiente, como un "en sí" que asume el papel de la medida externa del "abrirse paso" de la consciencia, esto es simplemente un autoengaño necesario, "superado" en la sucesión ulterior de las "experiencias de la consciencia". En otras palabras –en las de la relación entre creencia y conocimiento–: la creencia del sujeto es una autoridad (externa) que debe aceptarse incondicional e "irracionalmente", no es más que una etapa transicional "superada" por el pasaje hacia el conocimiento reflejo. Para Kierkegaard, por el contrario, nuestra creencia en la persona del Salvador es la condición absoluta, no abolible, de nuestro acceso a la verdad: la misma verdad eterna se adhiere a esta externalidad material contingente –en el momento en que perdemos este "pedacito de lo real" (el hecho histórico de la Encarnación), en el momento en que cortamos nuestro lazo con este fragmento material (reinterpretándolo como una parábola de la afinidad del hombre con Dios, por ejemplo), todo el edificio del conocimiento cristiano se derrumba–.[46] En otro nivel, lo mismo vale para el psicoanálisis: en la cura psicoanalítica, no hay conocimiento sin la "presencia del analista", sin el impacto de su mudo peso material. Aquí encontramos la limitación inherente a todos los intentos de concebir la cura psicoanalítica sobre el modelo del movimiento reflexivo hegeliano en el curso del cual el sujeto toma consciencia de su propio contenido "sustancial", esto es, llega a la verdad reprimida que mora profunda en él.[47] Si ése fuera el caso, el psicoanálisis sería la etapa última del "¡Conócete a ti mismo!" socrático y el papel del psicoanalista el de *un partero*, una especie de "mediador evanescente" que capacitara al sujeto para alcanzar una comunicación consigo mismo encontrando el acceso a sus traumas reprimidos. Este dilema aparece con la máxima claridad a propósito del papel de la *transferencia* en la cura psicoanalítica. En tanto permanecemos dentro del dominio de la lógica socrática de la reminiscencia, la transferencia no es una repetición "efectiva" sino, más bien, un medio de recordar; el analizante "proyecta" traumas pasados que determinan inconscientemente su comportamiento presente (los conflictos reprimidos e irresueltos con su padre, por ejemplo) en su relación con el analista; por medio de la manipulación diestra de la situación transferencia analista

capacita entonces al analizante para que recuerde los traumas que hasta entonces fueron "representados" ciegamente; en otras palabras, la tarea del analista es hacer evidente al analizante cómo "él (el analista) no es realmente el padre", es decir, cómo el analizante, atrapado en la transferencia, utilizó su relación con el analista para poner en escena los traumas pasados... El acento de Lacan es, por el contrario, en todo respecto, kierkegaardiano: la repetición transferencial no puede ser reducida a la rememoración, la transferencia no es una especie de "teatro de sombras" en donde llegamos a un acuerdo con los traumas pasados *in effigie*, es repetición en el pleno sentido del término, es decir, en ella el trauma pasado es literalmente repetido, "actualizado". El analista no es la "sombra" del padre, sino una presencia frente a la cual la batalla pasada tiene que decidirse "de veras".

Lacan versus Habermas

Desde luego, el quid de la argumentación precedente no es defender la sumisión ciega a la autoridad, sino el hecho de que *el discurso mismo es, en su estructura fundamental, "autoritario"* (por ese motivo, el "discurso del Amo" es el primero, el "fundante", en la matriz lacaniana de los cuatro discursos; o, como suele decirlo Derrida en sus escritos de los últimos años, todo campo discursivo se funda en alguna decisión ético–política "violenta"). De la dispersión de los significantes que flotan en libertad emerge un campo coherente de significado a través de la intervención de un Significante Amo; ¿por qué? La respuesta está contenida en la paradoja de la "infinidad/totalidad finita" que, como se sabe desde Claude Lévi–Strauss en adelante, corresponde a la noción misma del significante: el orden simbólico en el cual está encastrado el sujeto es, al mismo tiempo, "finito" (consiste en una red limitada y en última instancia contingente que nunca se superpone con lo Real) e "infinito" o, para usar un término sartreano, "totalizador" (en cualquier lenguaje, "todo puede ser dicho", no hay un punto de vista externo desde el cual uno pueda juzgar sus limitaciones). A causa de esta tensión intrínseca, todo lenguaje contiene un elemento paradójico que, dentro de su campo, reemplaza a lo que lo elude –en "lacanés", en todo conjunto de significantes hay siempre "al menos uno" que funciona como el significante de la falta misma del significante–. Este es el Significante Amo: el significante "vacío" que totaliza ("acolcha") el campo disperso; en él, la cadena infinita de causas ("conocimiento") es interrumpida por un acto abismal, no fundado y fundante de violencia.

El término filosófico para esta inversión de la impotencia en un poder constitutivo es, por supuesto, la noción de lo *trascendental* con todas sus paradojas inherentes: el sujeto experimenta corno poder constitutivo el horizonte mismo que enmarca su visión debido a su finitud. Por esa razón, es precisamente la noción de lo trascendental la que nos permite distinguir a Lacan de, digamos, Habermas. En éste, el status de las "perturbaciones" que vician el curso de la "argumentación racional" por medio de una coacción no refleja es, en última instancia, contingente/empírico, estas "perturbaciones" surgen como impedimentos empíricos en el camino de la realización gradual de la Idea reguladora trascendental. Mientras que, en Lacan, el status del Significante Amo, el significante de la autoridad simbólica fundado sólo en sí mismo (en su propio acto de enunciación), es estrictamente trascendental: el gesto que "distorsiona" un campo simbólico, que "curva" su espacio al introducir en él una violencia no fundada, es, *stricto sensu*, correlativo a su establecimiento mismo; en otras palabras, en el momento en que sustraemos de un campo discursivo su "distorsión", el campo mismo se desintegra ("se desacolcha"). La posición de Lacan es, por lo tanto, exactamente la opuesta a la de Habermas, según quien los presupuestos pragmáticos inherentes a un discurso son "no autoritarios" (la noción de discurso implica la idea de una comunicación libre de constreñimientos en la que sólo cuenta la argumentación racional, etcétera).

La tesis fundamental de Lacan es que el Amo es, por definición, un *impostor:* alguien que, al encontrarse en el lugar de la falta constitutiva en la estructura, actúa como si tuviera las riendas de ese plus, del misterioso X que escapa a la captación de la estructura. Esto explica la diferencia entre Habermas y Lacan en cuanto al papel del Amo: en Lacan, el Amo es un impostor, aunque el *lugar* que ocupa –el lugar de la falta en la estructura– no puede ser abolido, dado que la finitud misma de todo campo discursivo impone su necesidad estructural. El desenmascaramiento de la impostura del Amo no elimina el lugar que éste ocupa, sólo lo hace visible en su vacío original, es decir, como precediendo al elemento que lo llena. De ahí la noción lacaniana del analista como *envers* (reverso) del Amo: de alguien que ocupa el lugar del Amo, pero que, por medio de su (no) actividad, socava el carisma de éste, suspende el efecto del "acolchonamiento" y, con ello, hace visible la distancia que separa al Amo del lugar que ocupa, esto es, la *contingencia* radical del sujeto que ocupa este lugar.

Por esa razón, su estrategia de subversión de la autoridad simbólica es también fundamentalmente diferente. Habermas cuenta, simplemente, con la elucidación reflexiva gradual de los

prejuicios implícitos y no reflejos que distorsionan la comunicación, esto es, con el acercamiento asintótico al ideal regulador de la comunicación libre y sin restricciones. Lacan también es "antiautoritario", está lo más lejos posible de cualquier tipo de oscurantismo de lo "inefable", también permanece completamente vinculado al espacio de la "comunicación pública"; esta inesperada proximidad con Habermas es corroborada por un procedimiento, propuesto por Lacan, que provocó una gran resistencia incluso entre algunos de sus seguidores más cercanos: *la passe*, el "pase", de un analizante al lugar del analista. Su punto capital es el papel intermediario de los así llamados *passeurs:* (*pasadores*) el analizante (el *passant*, el pasante) relata el resultado de su análisis, los *insights* a los que llegó, a los *dos passeurs*, sus pares, que luego informan sobre ello al comité (*comité de la passe*); éste decide entonces sobre su "pase" al lugar del analista. La idea de estos dos mediadores que canalizan todos los contactos entre el *passant* y el comité es, sin duda, muy "habermasiana": están ahí para impedir todo tipo de relación "iniciática" entre el *passant* y el comité, es decir, para impedir que *la passe* funcione como la transmisión de un conocimiento iniciático, según el modelo de los cultos secretos: el analizante debe ser capaz de formular los resultados de su análisis de tal manera que los *dos passeurs*, estos dos hombres corrientes que representan el saber común, puedan transmitirlo íntegramente al comité; en otras palabras, el desvío a través del campo del conocimiento público no debe afectar al "mensaje" de ningún modo.

El contraste entre Habermas y Lacan encuentra su más clara expresión a propósito de la noción de la "situación del discurso ideal": Habermas la concibe como el ideal asintótico de la comunicación intersubjetiva libre de restricciones, en la que los participantes llegan a un consenso por medio de la argumentación racional. En contra de la opinión corriente, Lacan también sabe de una "situación del discurso ideal" que socava la impostura del Significante Amo: no es otra que la *situación analítica* misma; aquí, el abismo que lo separa de Habermas salta a la vista. En el proceso del psicoanálisis, también tenemos dos sujetos hablando uno con otro; sin embargo, en vez de mirarse cara a cara e intercambiar argumentos, uno de ellos está acostado en el diván, mira al techo y emite un parloteo inconexo, mientras que el otro permanece en silencio la mayor parte del tiempo y aterroriza al primero por el peso de su opresiva presencia muda... Esta situación está "libre de restricciones" en el preciso sentido de suspender el papel estructural del Significante Amo: el discurso analítico como *envers* del discurso del Amo nos traspone a un estado de

indecidibilidad, anterior al "acolchonamiento" del campo discursivo por un Significante Amo, es decir, en el estado de "libre flotación" de los significantes; lo que "se repite" en él es, en última instancia, la contingencia misma que engendró el espacio simbólico del analizante.

Y, para concluir uniendo las dos vertientes de nuestro edificio argumentativo, ¿no es la "excepción reconciliada en lo universal" la definición más sucinta del *acto*? En este preciso sentido, un acto está siempre "más allá del bien y del mal": deja en suspenso las normas éticas dadas del bien, aunque lo hace de una manera que es inherente al mantenimiento mismo de éste. En otras palabras, un acto no sólo aplica las normas éticas dadas sino que las redefine. En cuanto al problema de la elección, esto significa que *ésta se convierte en un acto cuando su efectuación modifica los valores de sus términos*. En una larga nota al primer capítulo de los *Fragmentos filosóficos*, Kierkegaard lo ejemplifica por medio de la elección entre la libertad y la no libertad (la caída en el pecado): al principio, me resulta posible escoger igualmente entre los dos términos; sin embargo, tan pronto como elijo la no libertad (el pecado), ya no estoy en condiciones de intercambiarla por la libertad, es decir, pierdo la libertad misma de elegir.[48] Lo mismo vale para todos los actos éticos: una vez que se ha tomado la decisión, el campo mismo de la elección se transforma. ¿Hace falta agregar que es precisamente esta paradoja de un acto de elección que modifica el valor de sus términos lo que escapa a la justicia distributiva?

Notas

1 *Raymond Chandler's Unknown Thriller* (Nueva York: The Mysterious Press, 1987), p. XIX.

2 Se encuentra una repetición homologa de la elección obligada en una serie de films de Hollywood, desde *La extraña pasajera* a *El francotirador* (*Deerhunter*): en una escena primordial, el héroe es obligado a escoger, y esta elección, si bien forzada, marca su existencia con un estigma permanente de culpa que es eliminado cuando, en una repetición de la escena de la elección, "escoge lo imposible" mediante un gesto de renunciamiento suicida (Christopher Walken, en *El francotirador*, vuelve a enfrentarse con De Niro en la ruleta rusa en los últimos días del Saigón precomunista y salda su deuda con la muerte; Bette Davis, en *La extraña pasajera*, renuncia a su gran amor cuando se descubre ocupando el lugar que antes fue de su madre, dado que éste es para ella el único modo de cancelar la deuda materna).

3 Cf. John Rawls, *A Theory of Justice* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971 [*Teoría de la justicia,* México: Fondo de Cultura Económica, 1979].

4 Lo que Rawls hace aquí es, sencillamente, dar expresión teórica a la intuición cotidiana según la cual no es ético modificar el propio criterio cuando percibimos que éste afecta uno de nuestros intereses particulares.

5 Cf. Jean–Pierre Dupuy, *"La Theorie de la justice.* Une machine antisacrificielle", en *Critique* 505–6 (París: Editions de Minuit, 1989).

6 Lo que tenemos aquí son, por supuesto, paradojas de la lógica lacaniana de "no todo (*pas–tout*)": el argumento antisacrificial se funda en principios que –cuando se los toma como determinaciones positivas y se los aplica a todas las situaciones posibles– en una situación sacrificial justifican el sacrificio.

7 Cf. René Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977) [*La violencia y lo sagrado,* Barcelona: Anagrama] .

8 El argumento que la ética kantiana puede ofrecer en cuanto a sus consecuencias reales es una nueva versión de la lógica de los "subproductos": los costos a corto plazo del rechazo radical de la utilización del chivo expiatorio pueden parecer exorbitantes, pero son superados por los beneficios a largo plazo, dado que *el subproducto esencial de este rechazo es el hecho de que impide la aparición de situaciones que requieran una solución sacrificial.*

9 Cf. Joan Copjec, "The Sartorial Superego", en *October* 50 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989).

10 Por consiguiente, la agencia superyoica obscena es el reverso necesario de la elección del Nombre del Padre: fue Freud quien dijo que el superyó extrae su energía de la pulsión a la que se renuncia.

11 En cuanto a este mecanismo, Cf. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (Londres: Verso Books, 1989), capítulos 5 y 6.

12 Cf. Jacques–Alain Miller, "Die Lektion der Psychosen", en *Wo es war* 5–6 (Viena: Hora Verlag, 1989).

13 Esta congruencia de lo religioso con lo Real vuelve a dar testimonio de la tesis de Lacan de que los dioses pertenecen a lo Real.

14 Cf. "Interlude" en *Philosophical Fragmenta*, Kierkegaard's Writings VII (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1985), pp. 73–88.

15 Con respecto a la noción del "mediador evanescente" que se vuelve invisible (esto es, un "vínculo faltante") una vez que el cambio que pone en movimiento da marcha atrás hacia un nuevo equilibrio, podríamos decir que la repetición en el sentido kierkegaardiano–benjaminiano *vuelve a hacer visible el "vínculo foliante".* Para las nociones de "mediador evanescente" y "vínculo faltante", cf. capítulo 5 de Slavoj Zizek, *For They Know Not What They Do* (Londres y Nueva York: Verso Books, 1991).

16 Lo mismo vale también para la tríada lacaniana Imaginario–Simbólico–Real: la elección es siempre entre los dos, es decir, tenemos que elegir entre Imaginario y Simbólico (la fascinación por la forma imaginaria versus la estructura simbólica vacía: uno de los grandes motivos del Lacan de la década de 1950) o entre Simbólico y Real (la red simbólica versus el núcleo traumático de lo Real que elude su captación: el foco del último Lacan).

17 G. K. Chesterton, "A Defence of Detective Stories", en H. Haycraft, comp., *The Art of the Mystery Story* (Nueva York: Universal Library, 1946), p. 6.

18 En otro nivel, debe realizarse la misma inversión en relación con la Antigua Grecia, ese objeto de la nostalgia *par excellence*, el momento de origen de lo que llamamos la "civilización occidental". La hermenéutica clásica en sus diferentes formas, desde el Renacimiento a través del ideal clasicista de la armonía y la belleza temperada griega hasta los temas heideggerianos de Grecia como el lugar de la revelación original de la verdad del ser, trata a los griegos como parte de nuestro propio continuo histórico, como el punto de partida de la tradición de la cual se desarrolló el lugar mismo desde el que hablamos –en oposición a, digamos, los esquimales o los polinesios, a los que debe tratarse desde una perspectiva "antropológica", como culturas que no son parte de nuestra tradición, como tierras extranjeras hacia las cuales aún están por construirse puentes–. Aquí, la historiografía francesa reciente llevó a cabo una verdadera revolución cuando asumió hacia los antiguos griegos la actitud "antropológica" y comenzó a tratarlos como parte de una tradición extranjera, lo mismo que se

hace con los esquimales o los polinesios. Los resultados de una lectura tan nueva de las fuentes griegas han sido fascinantes: en vez de la Grecia "clásica" de la *polis*, de la armonía entre el individuo y la comunidad, de la unidad orgánica trágica pero bien temperada de la vida en oposición a la barbarie oriental, hemos obtenido una imagen "extrañada" de una Grecia plenamente integrada a su contexto mediterráneo, una Grecia de rituales, sacrificios, violencia y mitos salvajes... En síntesis, los antiguos griegos no supieron que estaban iniciando una nueva era de la razón, no se convirtieron en la "aurora de la civilización occidental", ¿hasta cuándo? Para ubicar este momento, hay que traer a colación la oposición entre Atenas y Roma; sus posiciones respectivas dentro de la mitología teórica son fáciles de determinar por medio de la oposición derrideana de la voz y la escritura: Grecia ejemplifica la experiencia de los orígenes, la armonía y la autenticidad trágica de la *polis,* mientras que Roma representa su desintegración, el entendimiento externo en contraposición a la razón intrínseca, etc. Empero, es crucial que la lengua universal de la civilización occidental fuera el latín, la lengua del olvido, y no el griego, la lengua de las raíces y los orígenes auténticos; ¿por qué? Hay una sola respuesta posible: porque Grecia, como imagen de los auténticos orígenes, *llegó a serlo en el momento mismo de su pérdida*. En otras palabras, los "antiguos griegos" nunca existieron: eran "bárbaros" mediterráneos que, retrospectivamente, para la mirada romana, se convirtieron en "antiguos griegos". Sin duda, los griegos no eran "bárbaros" como el resto, *hubo* una ruptura radical que ellos efectuaron, aunque la misma *no* es la ruptura entre los "bárbaros" y nuestra figura nostálgica de los "antiguos griegos" heredada de Roma; si vamos a concebir a los griegos "en su devenir", "en su posibilidad", tenemos que exhumar los perfiles de un acto sin precedentes que es el reverso oculto de la figura de los "antiguos griegos" inherente a nuestra tradición histórica.

19 S. Kierkegaard, *Repetition*, Kierkegaard's Writings VI (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1983), p. 227 [*In vino veritas. La repetición,* Madrid: Guadarrama, 1990].

20 Cf. capítulo 6 de Zizek, *For They Know Not What They Do.*

21 Fredric Jameson, *Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* (Londres: Verso Books, 1990), p. 30.

22 Cf. Zizek, *The Sublime Object of Ideology,* capítulos 5 y 6.

23 Cf. Dieter Henrich, "Hegel's Grundoperation: Eine Einleitung in die «Wissenschaft der Logik»", en *Der Idealismus uns seine Gegenwart: Festschrift fuer Werner Marx,* comp. Ute Guzzoni (Hamburgo: Félix Meiner Verlag, 1976); así como Dieter Henrich, "Fichte's «Ich»", en *Selbstverhaeltnisse* (Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1982). Para una recapitulación condensada del comentario de Henrich en inglés, cf. capítulo 17 de Manfred Frank, *What is Neostructuralism?* (Minnea-

polis: University of Minnesota Press, 1989), en donde esta crítica se extiende también a la noción de *différance* de Derrida.

24 El mismo atolladero que se encuentra en Fichte, el aún–no–Hegel, está en juego en Marx, el ya–no–Hegel, esto es, el punto en el cual la identidad hegeliana de sujeto y sustancia comienza a fracturarse. Es decir, en su esfuerzo por delinear el universo del capital por medio de las categorías de la lógica de Hegel, Marx oscila constantemente y de modo sistemático entre dos posibilidades:

1) la calificación del capital como la sustancia alienada del proceso histórico que reina sobre los sujetos atomizados (cf. las famosas fórmulas de los *Grundrisse* sobre el proletariado como "subjetividad sin sustancia" que postula al capital como su propio no–ser); dentro de esta perspectiva, la revolución aparece, por necesidad, como un acto por medio del cual el sujeto histórico se apropia de su contenido sustancial alienado, esto es, reconoce en éste su propio producto –dándose al motivo su expresión última en *Historia y conciencia de clase*, de Georg Lukacs–.
2) la calificación opuesta del capital como sustancia que ya es en sí misma sujeto, esto es, que y a no es una universalidad vacía y abstracta sino una universalidad que se reproduce a sí misma a través del proceso circular de su automediación y autopostulación (cf. la definición del capital como "dinero que engendra más dinero": dinero → mercancía → dinero); en síntesis, el capital es dinero que se convirtió en sujeto. Este tema de "la lógica de Hegel como la estructura nocional del movimiento del capital" recibió su expresión última en la lectura hegeliana de la "crítica de la economía política" que floreció en Alemania Occidental a principios de la década de 1970; cf. Helmut Reichelt, *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx* (Francfort: Suhrkamp Verlag, 1970).

25 Henrich articuló la crítica detallada de la "reflexión absoluta" hegeliana en su famoso artículo "Hegel's Logik der Reflexión" (cf. Dieter Henrich, *Hegel im Kontext* [Francfort: Suhrkamp Verlag, 1971]). Lo que tiene en mente es, sobre todo, el status ambiguo no tematizado del "Inmediato" hegeliano, el cambio incesante en el significado de este término entre (1) el presupuesto del movimiento de reflexión, su punto de partida "inmediato", externo, y (2) el resultado del movimiento autorreferente de reflexión, esto es, la "superación" (*Aufhebung*) de la mediación por medio de la doble negación.

26 La versión marxista de esta identidad especulativa es "el proletariado es dinero": la igualación del proletariado –la capacidad de fuerza de trabajo pura, sin sustancia, liberada de todos los lazos sustanciales con la presencia objetiva inerte del dinero. El proletariado se establece como subjetividad pura, sin sustancia, únicamente a través de su "reificación" radical, esto es, su identificación con su opuesto, su intercambiabilidad con el dinero, con este pedazo de metal inerte que

puedo sostener en la mano y manipular libremente... Para una descripción más detallada de la proposición paradójica "el Espíritu es un hueso", cf. capítulo 6 de Zizek, *The Sublime Object of Ideology.*

27 Jacques–Alain Miller, "D'un autre Lacan", *Ornicar?* 28 (París: Navarin Editeur, 1984), p. 55.

28 La noción de fantasma apunta de nuevo a la limitación intrínseca de la prueba de Rawls mediante el "velo de ignorancia": éste no toma en consideración, *a priori,* al fantasma como la estructura absolutamente particular (es decir, no universalizable) del goce. En la "situación original", me identifico con el otro, aunque no con el otro como portador del fantasma, sino como sujeto simbólico vacío; por esa razón, si bien se toman en cuenta sus intereses, *se confunde su fantasma.* En otras palabras, cuando la prueba mediante el "velo de ignorancia" me dice que, aun si ocupara el lugar más bajo de la comunidad, aceptaría no obstante mi elección ética, me muevo dentro de mi propio marco de fantasmas *–¿qué ocurre si el otro razona dentro del marco de una fantasma absolutamente incompatible?–.*

29 Cf. capítulo 2 de Zizek, *For They Know Not What They Do* (Londres: Verso Books, 1991).

30 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'Ethique de la psychanalyse* (París: Editions du Seuil, 1986) [*Seminario VII: La ética del psicoanálisis,* Buenos Aires: Paidós, 1988].

31 Cf. Saul Kripke*, Naming and Necessity* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1980) [*El nombrar y la necesidad,* México: UNAM, 1989]. En cuanto a una lectura lacaniana de Kripke, cf. Zizek, *The Sublime Object of Ideology,* capítulo 3.

32 Ahora también podemos situar la equivocación del idealismo de Platón: éste traspone erróneamente este "congelamiento" del flujo de los sucesos –que es un efecto del significante– al nivel de lo *significado,* y se esfuerza por determinar el contenido positivo de las Ideas eternas e inmutables.

33 Soren Kierkegaard, "Of the Difference between a Genius and an Apostle", en *The Present Age* (Nueva York: Harper Torchbooks, 1962), pp. 100–1. El contenido inmediato de las afirmaciones de Cristo puede ser completamente insípido pero, tan pronto como tomamos en consideración el hecho de que fueron pronunciadas por Él, el hijo de Dios, adquieren una profundidad insondable; su insipidez misma se convierte, milagrosamente, en una señal de lo contrario... Lo que encontramos aquí es otro modo más de concebir la "coincidencia [hegeliana] de los opuestos": una afirmación se transforma en su opuesto en el momento en que tomamos en cuenta su lugar de enunciación. Hoy, en la era "postmoderna", tal inversión se detecta con facilidad en el modo en que diferentes partidos políticos proclaman que sus metas van "más allá de los estrechos intereses partidarios" y que son "no ideológicas": expresada por un *partido político*, la referencia a un contenido "no

partidario" no es sino una forma de aparición de su opuesto, esto es una manera de anotar puntos en la lucha política; lo mismo vale para la autoproclamada actitud "no ideológica" o "postideológica", que no es más que una estrategia para arrogarse la hegemonía en la lucha ideológica. En otras palabras, aquí la regla elemental es "cuanto más limpio eres, más sucio eres": cuanto más "realmente" no partidario, no ideológico, etc., es el contenido (el enunciado) de nuestras metas, nuestra posición de enunciación es más la de un agente en la lucha ideológica.

34 Esa actitud estética hacia la religión es, por supuesto, característica del romanticismo como tal; el título mismo del *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand (1802), es indicativo a este respecto: lo que le interesa no son la verdad y la autoridad inherentes a la religión cristiana sino el poder poético de su mitología...

35 S. Kierkegaard, "Of the Difference between a Genius and an Apostle", p. 105.

36 Ibíd., pp. 96 y 100.

37 Ibíd., p. 106.

38 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Londres: Tavistock Publications, 1979), p. 220 [Los *cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona: Barral, 1977].

39 Cf. John Searle, "Ataxonomy of Illocutionary Acts", *en Expression and Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

40 John Searle, *Intentionality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 172.

41 Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XX: Encoré* (París: Editions du Seuil, 1975), p. 33 [*Seminario XX: Aún,* Buenos Aires: Paidós].

42 Searle, *Expression and Meaning,* p. 18.

43 Cf. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* capítulo 17.

44 En cuanto a esta noción del "gesto vacío" constitutivo del sujeto, cf. Zizek, *The Sublime Object of Ideology,* capítulos 5 y 6.

45 Para evitar un malentendido fatal: Lacan, por supuesto, se sitúa *dentro* de la Ilustración y concibe al proceso psicoanalítico precisamente como un intento de liberarse de la autoridad; sin embargo, también puntualiza el precio terrible que debe pagarse por esta "liberación": como la estructura misma del "gran Otro" (del orden simbólico, el espacio de la intersubjetividad) es, en última instancia, autoritaria, el sujeto es efectivamente "libre" sólo cuando *asume la no existencia del gran Otro*, esto es, cuando, en un gesto cuasipsicótico, deja en suspenso su funcionamiento. Cf. la sección Habermas-Lacan del presente capítulo.

46 En cuanto al peso filosófico de esta noción de la contingencia y sus raíces en la tradición cristiana, cf. Ernesto Laclau, *New Reflections on*

the Revolution of Our Time (Londres: Verso Books, 1990) [*Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo,* Buenos Aires: Nueva Visión, 1993].

47 Las dos versiones más elaboradas de este enfoque deben hallarse en Jürgen Habermas, *Knowledge and Human Interests* (Cambridge, Mass.: MITPress, 1971) [*Conocimiento e interés,* Madrid: Taurus] y en Helmut Dahmer, *Libido und Gesellschaft* (Francfort: Suhrkamp Verlag, 1972).

48 S. Kierkegaard, *Philosophical Fragments,* Kierkegaard's Writings VII (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1985), pp. 16–17.



4
¿POR QUE APARECE EL *FALO*?

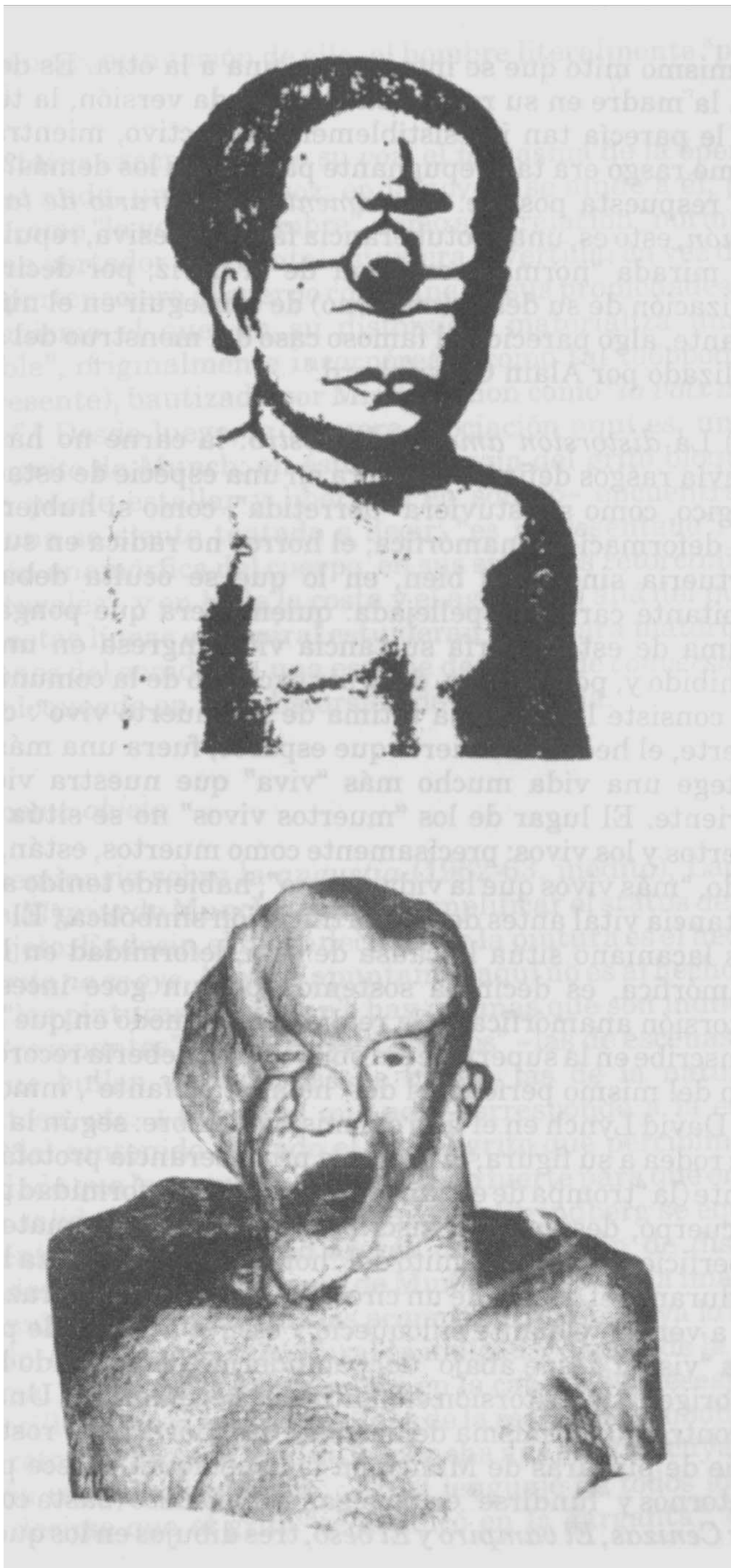
4.1 Muecas de lo Real

El "fantasma de la ópera": una espectroscopia

La coincidencia de motivos entre el arte superior (y la teoría) y la cultura de masas es hoy un lugar común teórico: ¿acaso la figuración más clara del famoso *je est un autre* no debe hallarse en la tradición de la cultura de masas de los vampiros y los muertos vivos que "descentran" al sujeto, socavando desde adentro su consistencia y autocontrol?[1] El principal problema de esta resonancia, que es una constante desde el comienzo de lo moderno hasta la relación entre la teoría postmoderna y la cultura popular de la actualidad, es cómo eludir la noción de algún *Zeitgeist* común como su artificio interpretativo. Una forma de evitar este atolladero es tomar en cuenta el antagonismo que hace posible enfrentar recíprocamente al arte superior y la cultura de masas, es decir, interpretar alternativamente uno con la ayuda del otro, como en las *mythologiques* de Lévi–Strauss, en las cuales los mitos se interpretan uno a otro. Tomemos el "fantasma de la ópera", sin duda el espectro más renombrado de la cultura de masas, que ha mantenido ocupada a la imaginación popular desde la novela de Gastón Leroux al terminar el siglo, pasando por una serie de versiones para cine y televisión, hasta el reciente musical triunfante: ¿en qué consiste, en una mirada más detenida, el repulsivo horror de su rostro? Los rasgos que lo definen son cuatro:

1) Los *ojos:* "Sus ojos son tan profundos que apenas pueden verse las pupilas fijas. Todo lo que puedes ver son dos grandes huecos negros, como en la calavera de un muerto".[2] Para un conocedor de Alfred Hitchcock, esta imagen recuerda al instante *Los pájaros*, a saber, el cadáver con los ojos arrancados a picotazos con el que tropieza la madre de Mitch (Jessica Tandy) en una granja solitaria, y cuya visión le hace proferir un grito silencioso. Cuando, ocasionalmente, atrapamos un destello de estos ojos, parecen como dos velas encendidas en lo profundo de la cabeza, que sólo pueden percibirse en la oscuridad: estas dos luces en cierto modo incongruentes con la superficie del rostro, como linternas que arden en la noche en una casa solitaria y abandonada, son responsables del misterioso efecto del "muerto vivo". La primera "asociación libre" proveniente del dominio de la cultura superior es aquí la de las pinturas de Edvard Munch, del mismo período, fundamentalmente su *Tarde de primavera sobre Karl Johan* (1892), en la que la corriente de transeúntes fantasmales se mueve hacia el espectador, sus ojos saltones incongruentes con sus rostros de máscara mortuoria.

2) La *nariz:* "Vale tan poco la pena hablar de su nariz que no puedes verla de perfil: y *su ausencia* es algo horrible *de observar*".[3] ¿Hace falta recordar la manera en que Freud, en su artículo sobre el fetichismo, utiliza exactamente las mismas palabras para describir el horror de la castración: lo que aterroriza al niño es la *ausencia* misma del pene, esto es, el hecho de que no haya nada que ver donde la mirada espera algo? (El rasgo correspondiente en las pinturas de Munch –si es que vamos a seguir con la homología- es la ausencia de nariz y oídos en la cabeza del hombrecillo de su cuadro más famoso, *El grito* [1893].) En lo que respecta a este punto, hay una interesante divergencia entre la novela de Leroux y la reciente miniserie televisiva sobre el "fantasma": en la novela, el trauma primario de éste consistía en que, de niño, era tan feo que incluso su propia madre lo consideraba repulsivo (cuando se acercaba buscando un abrazo, ella lo hacia a un lado con repugnancia y le pedía que se pusiera la máscara),[4] mientras que en la serie de televisión nadie puede soportar su rostro deforme, *con la excepción de su madre*, a quien le parecía lindo y normal y que constantemente le acariciaba la cara, mientras lo entretenía con su voz celestial (ésta es la razón por la que, más tarde, está obsesionado con la ópera: busca con desesperación la repetición de la voz de su madre entre los cantantes). Aquí, hay que evitar el pseudoproblema de cuál es la versión "adecuada": deben leerse al modo de Lévi–Strauss, como dos versiones complementarias



del mismo mito que se interpretan una a la otra. Es decir, ¿qué veía la madre en su rostro (en la segunda versión, la televisiva) que le parecía tan irresistiblemente atractivo, mientras que el mismo rasgo era tan repugnante para todos los demás? Sólo hay una respuesta posible: *exactamente lo contrario de la primera versión*, esto es, una protuberancia fálica excesiva, repulsiva para una mirada "normal", en lugar de la nariz; por decirlo así, la realización de su deseo (materno) de conseguir en el niño su falo faltante, algo parecido al famoso caso del monstruo del siglo XVIII analizado por Alain Grosrichard.[5]

3) La *distorsión amorfa del rostro:* la carne no ha asumido todavía rasgos definitivos, mora en una especie de estado preontológico, como si estuviera "derretida", como si hubiera sufrido una deformación anamórfica; el horror no radica en su máscara mortuoria sino, más bien, en lo que se oculta debajo, en la palpitante carne despellejada: quienquiera que ponga la vista encima de esta amorfa sustancia vital ingresa en un dominio prohibido y, por lo tanto, debe ser excluido de la comunidad... En ello consiste la paradoja última de lo "muerto vivo": como si la muerte, el hedor de muerte que esparce, fuera una máscara que protege una vida mucho más "viva" que nuestra vida diaria corriente. El lugar de los "muertos vivos" no se sitúa entre los muertos y los vivos: precisamente como muertos, están, en cierto modo, "más vivos que la vida misma", habiendo tenido acceso a la sustancia vital antes de su mortificación simbólica.[6] El psicoanálisis lacaniano sitúa la causa de esta deformidad en la mirada anamórfica, es decir, la sostenida por un goce incestuoso: la distorsión anamórfica de la realidad es el modo en que la mirada se inscribe en la superficie del objeto. Aquí debería recordarse otro caso del mismo período, el del "hombre elefante", inmortalizado por David Lynch en el film del mismo nombre: según la mitología que rodea a su figura, la grotesca protuberancia protofálica en su frente (la "trompa de elefante"), así como la deformidad general de su cuerpo, designan la inscripción de la mirada materna en la superficie corporal. El mito del "hombre elefante" reza lo siguiente: durante el desfile de un circo que su madre embarazada había ido a ver, un elefante enloqueció y estuvo a punto de pisotearla; esta "visión desde abajo" del paquidermo enloquecido la afectó y dio origen a la distorsión elefantiásica del embrión.[7] Una vez más, encontramos la misma deformidad anamórfica del rostro en una serie de pinturas de Munch en las que aquél parece perder sus contornos y "fundirse" en un légamo blancuzco (basta con mencionar *Cenizas*, *El vampiro* y *El beso*, tres dibujos en los que, durante

la cópula o a continuación de ella, el hombre literalmente "pierde la cara").

4) El status excepcional de su *voz:* el fantasma de la ópera es, antes que nada, un ser de voz; en la novela se alude a él, por lo regular, como "la voz del hombre", como si la relación "normal" de la voz y su portador (su fuente) estuviera invertida: en vez de que aquella perteneciera al cuerpo como una de sus propiedades, es el cuerpo mismo el que, en su distorsión, materializa una voz "imposible", originalmente incorpórea y como tal todopoderosa (omnipresente), bautizada por Michel Chion como *"la voix acousmatique".*[8] Desde luego, la primera asociación aquí es, una vez más, *El grito* de Munch: en éste, la energía del grito bloqueado –que no puede estallar y liberarse en sonido– encuentra una salida (uno se siente tentado a decir: "es representado") en la distorsión anamórfica del cuerpo, en sus sinuosos retorcimientos "antinaturales", y en la de la costa y el agua más allá del puente, como si estas líneas en espiral estuvieran aquí para materializar vibraciones del sonido, en una especie de efecto de *conversión* del sonido bloqueado en una distorsión de la materia.

La voz como objeto

En su seminario sobre la *angustia* (1962–63, inédito), Lacan se refirió a *El grito* de Munch, a fin de ejemplificar el status de la voz como objeto. Es decir, el rasgo decisivo de la pintura es el hecho de que *el grito no se oye*. A lo que apuntamos aquí no es al hecho obvio de que "las pinturas no hablan": hay algunas que son indudablemente "resonantes" y que "evocan sonidos" –las de escenas callejeras que bullen de vida, las de bailes, las de la naturaleza tormentosa, etc.–; mientras que aquí corresponde a la esencia misma del contenido pintado el que el grito que percibimos sea mudo, dado que la angustia es demasiado fuerte para que encuentre una salida en la vocalización (August Strindberg se equivocó totalmente cuando parloteó acerca de que, a fin de disfrutar adecuadamente de las pinturas de Munch, uno debería imaginarse una música adecuada que las acompañara). Como ya lo hemos señalado, esta mudez estructural es indicada, dentro de la pintura misma, por la ausencia de orejas en la cabeza del desesperado hombrecillo: como si éstas, excluidas de la realidad (simbólica) del rostro, retornaran en lo Real de la mancha anamórfica cuya forma recuerda un oído gigantesco... En el lenguaje de todos los días, podría decirse que el grito "se atrancó en la garganta", que no

puede estallar, desencadenarse, y entrar así en la dimensión de la subjetividad. No es accidental que, en sus *Cuatro conceptos fundamentales*, Lacan determine al *objeto a* como el hueso que se atrancó en la garganta del sujeto: si el caso ejemplar de la mirada como objeto son los ojos de un ciego, esto es, ojos que *no ven* (experimentamos la mirada como objeto cuando un partícipe en la conversación se saca de repente los anteojos negros, exponiéndonos a la inquietante blancura sin profundidad de sus ojos), entonces el caso ejemplar de la voz como objeto es una que permanece silenciosa, es decir, a la que *no oímos*.[9]

No debería sorprender, entonces, que el grito más famoso de la historia del cine sea también silencioso: el de una madre que observa, impotente, cómo su hijo es muerto a tiros por los soldados en la escena de las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein. Cuando, en un *travelling*, la cámara se aproxima a la madre que se toma la cabeza con desesperación y casi entra en el agujero negro de su boca abierta, todo su efecto se basa, una vez más, en el hecho de que no oímos su grito, es decir, que éste "se le atranca en la garganta" –como en la antes citada escena de *Los pájaros*, de Hitchcock, en la que la madre de Mitch, al encontrar el cadáver con los ojos arrancados a picotazos, profiere su grito silencioso–. A este grito silencioso que confirma el encuentro cargado de horror con lo real del goce, tiene que oponerse el grito de liberación, de decisión, de *elección*, el grito por medio del cual la insoportable tensión encuentra una salida: por así decirlo, "escupimos el hueso" en el alivio de la vocalización; en la *oeuvre* de Hitchcock, su ejemplo más famoso es el grito de Doris Day en la segunda versión de *En manos del destino*, que, en el último instante, impide el asesinato en el Albert Hall. Lo que hay que tener en cuenta aquí es el contraste entre este grito y el de la madre silenciosa en *Potemkin:* ambos se sitúan dentro de la relación madre–hijo; el grito silencioso manifiesta su resistencia a cortar el cordón umbilical que la une a su hijo, mientras que el grito de *En manos del destino* indica que la madre, arrinconada por una elección obligada entre su hijo y la comunidad, renunció al niño y escogió la comunidad; este grito es, por lo tanto, en su tosquedad misma, "un acto de civilización". En otras palabras, la oposición de gritos silenciosos y vocalizados coincide con la del goce y el Otro: el grito silencioso atestigua la adhesión del sujeto al goce, su falta de disposición para intercambiarlo (esto es, el objeto que le da cuerpo) por el Otro, por la Ley, por la metáfora paterna, mientras que la vocalización como tal corrobora que la elección ya está hecha y que el sujeto se encuentra dentro de la comunidad.[10]

La voz que obsesiona al fantasma (de la ópera), sin embargo, no es un grito sino una hipnótica tonada operística: se enamora de Christine después de reconocer en su canto seductor la resonancia de la perdida voz materna. En *En manos del destino*, esta canción incestuosa que une al sujeto con la Cosa (el cuerpo materno), es decir, por medio de la cual la Cosa lo atrapa con sus tentáculos, no es, desde luego, otra que la conocida "Che sarà, sarà", cantada por Doris Day en la embajada en la que su hijo es mantenido prisionero. Es, como dijimos antes, una canción a través de la cual *la madre alcanza, "atrapa", a su hijo*, esto es, una canción que establece expresamente el cordón umbilical incestuoso (aquí, Hitchcock hace uso de un procedimiento formal cuya audacia no ha sido todavía plenamente percibida: la cámara directamente "sigue la pista" de la voz, "muestra" su resonancia en la escalinata y su ascenso hasta el desván donde está encerrado el hijo). Otro rasgo crucial de esta escena es la vulgaridad y la obscenidad acentuadas del modo de cantar de Doris Day: su voz es demasiado ruidosa, de modo que los distinguidos huéspedes de la sala de recibo evitan las miradas de los otros y fijan la vista en el suelo, como si estuvieran avergonzados por una exhibición tan obscena. El tercer y último rasgo que no debe pasarse por alto es el contenido mismo de la canción, que exhibe directamente su status *superyoico:* "Che sarà, sarà", lo que será, será; cómo puede evitarse advertir, en esta respuesta a la pregunta del niño en cuanto a qué será de él cuando crezca, la indiferencia malevolente que corresponde a la noción misma del superyó. Este status superyoico recibe una confirmación adicional si se ubica a "Che sarà, sarà" en el contexto de otros films de Hitchcock, como el término medio entre *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) y *Psicosis*. Lo que tenemos en mente es, por supuesto, una peculiaridad de la banda de sonido de *La ventana indiscreta:*[11] cuando, hacia el fin del atardecer, Grace Kelly se acerca a James Stewart, que está dormitando en su silla de ruedas (primero como una sombra ominosa que cubre su rostro, luego como "ella misma"), los sonidos de fondo –la rica textura de los ruidos cotidianos– se suspenden repentinamente, y todo lo que escuchamos es la voz de una soprano desconocida que practica escalas, como si mamá aún estuviera aprendiendo a cantar (razón por la cual todavía tolera el intercambio de besos entre Stewart y Kelly). En *En manos del destino* mamá ya sabe cantar, su voz llega por fin hasta el hijo –el resultado último de lo cual se muestra entonces en *Psicosis:* un hijo dominado por la voz de la madre, de modo que uno siente la tentación de arriesgar la tesis de que el chico de *En manos del destino* no es otro que Norman Bates en su niñez–. En otras

palabras, la respuesta a la pregunta "qué será", qué será del chico de *En manos del destino*, está contenida en *Psicosis*. A fin de evitar el peligro de la así llamada "interpretación psicoanalítica del arte" que acecha aquí (el superyó materno como el "secreto" de la voz mancha...), hay que realizar la *inversión* apropiadamente dialéctica *del explanans en explanandum:* de lo que se trata es de no interpretar la insondable voz *"acousmatique"* como el superyó materno sino, más bien, como su opuesto, es decir, explicar la lógica misma del superyó materno por medio de esta mancha vocal; lo que llamamos "superyó materno" no es *más que* una voz tal que embadurna la pintura y perturba su transparencia» Nuestro procedimiento es, por lo tanto, estrictamente alegórico: la "madre" como personalidad diegética es, en última instancia, una agencia que, dentro del contenido narrativo de los films de Hitchcock, reemplaza y ocupa el lugar de cierta perturbación formal, una mancha que empaña el campo de la visión.

El grito y la canción constituyen, así, una oposición: el status de la canción es el de una mancha que materializa el goce incestuoso, mientras que el grito es –para expresarlo simplemente– una reacción horrorizada a esta mancha. Un vistazo sumario a *El grito* de Munch revela cómo está "dibujada" su superficie: la mitad derecha está mucho más distorsionada anamórficamente que la izquierda, es decir, la pintura es "chupada" hacia su centro de gravedad en algún lugar aproximadamente a dos tercios de la altura del lado derecho –el horror se apodera del hombrecillo al ser atraído hacia este remolino–. Las líneas en espiral de la realidad distorsionada constituyen una nueva forma que recuerda vagamente un ojo o un oído gigantescos, una especie de agencia paranoica que "lo ve todo y lo oye todo"; cómo no recordar aquí a *Parsifal*, de Syberberg, en donde la profundidad del campo visual (el fondo) se llena, con frecuencia, con *una proyección de fondo* sin relieve que destruye deliberadamente el efecto de perspectiva y a veces figura directamente un ojo gigantesco (como los frescos de ojos en *Iván el Terrible*, de Eisenstein o, por supuesto, el fondo con ojos pintados en la secuencia del sueño realizada por Salvador Dalí para *Cuéntame tu vida* [*Spellbound*], de Hitchcock).[12] En *Marnie* (ídem), de Hitchcock, el mismo papel de un elemento fantástico que emparcha el agujero (el blanco) en la realidad es desempeñado por el gigantesco armatoste negro en el extremo de la calle donde vive la madre de Marnie: es evidente que es un dibujo, y con ello destruye el efecto de profundidad. En eso consiste la definición formal más elemental de la psicosis: la presencia masiva de algún Real que llena y bloquea la apertura en perspectiva constitutiva de la "realidad".[13] Esta fuerza magné-

tica que distorsiona la perspectiva lineal sobre la realidad es, desde luego, el goce: *El grito* de Munch retrata la intrusión del goce en la realidad. Cuanto más nos acercamos a su vórtice, más pierde la pintura su carácter "realista", es decir, sus líneas en espiral más nos golpean con el peso de su presencia material; la ilusión de "realidad" del contenido pintado no es, con ello, simplemente socavada; resulta mucho más apropiado decir que la realidad retratada pierde su carácter flotante, etéreo y pasa a estar cargada con una especie de densidad sustancial (considerando que, según Lacan, la única sustancia de la que se cerciora el psicoanálisis es el goce, no es difícil, de este modo, imaginar cómo el peso material de las manchas de Munch confirma la densidad del goce).

Del sinthome *modernista...*

La designación clásica por la cual *El grito* comunica angustia es, por lo tanto, apropiada, con tal de que concibamos la noción de angustia en su sentido estrictamente lacaniano, esto es, como el efecto que registra la reacción pánica del sujeto ante el *exceso de proximidad* del objeto–causa del deseo: los rasgos del hombrecito recuerdan con claridad los de un homúnculo o un feto, es decir, un sujeto aún no arrancado del cuerpo de la madre (el mismo homúnculo está pintado en la esquina izquierda inferior de la *Madonna* de Munch [1895/1902], como parte del marco, por otra parte ornamentado con hilos espermáticos).[14] La conclusión general que debe sacarse de ello es que la mancha como tal tiene el status del *objeto a* (plus de gozar). Aparte *de Noche iluminada por las estrellas* (1893), en la que la cuantiosa masa de tierra oscura en primer plano evoca directamente una mancha difuminada, el mismo efecto aparece, en su expresión más clara, en dos pinturas de fines de siglo, *Muchachas en el puente* (1899) y *La danza de la vida* (1900): la tierra y los árboles del fondo, en el primer caso, los perfiles de los cuerpos danzantes en el segundo, se transmutan en extensas manchas como de esperma, que sobrecargan a la realidad con la sustancia del goce. En cuanto a su status, estas manchas constituyen, por consiguiente, una especie de correlato visual a la *"voix acousmatique"* del cine, la voz que transgrede el límite afuera/adentro, dado que no pertenece ni a la realidad diegética ni al acompañamiento vocal externo, sino que está al acecho en el espacio intermedio, como un misterioso cuerpo extraño que desintegra desde adentro la consistencia de la "realidad".

Sobre esta base, podrían arriesgarse algunas observaciones generales transitorias referentes a la relación entre modernismo y postmodernismo. El procedimiento modernista es el de la "lectura de un síntoma": confrontado con la realidad, el modernismo se esfuerza por subvertirla detectando las huellas de su verdad oculta en los detalles que se "desprenden" de y desmienten a su verdad "oficial", en los márgenes que apuntan a lo que tiene que ser "reprimido" para que la totalidad "oficial" pueda establecerse; el axioma elemental del modernismo consiste en que los detalles siempre contienen algún plus que socava el marco universal de la Verdad "oficial". Lo que, por lo tanto, caracteriza a un film modernista típico es el hecho de que su textura material (su "escritura") cuenta, en cierto modo, otra historia que, por medio de sus vínculos y resonancias laterales, reduplica y socava a la historia "oficial". Un caso ejemplar de ello debe encontrarse en el excelente *thriller* de los comienzos de Blake Edwards, *El mercader del terror* (*Experiment in Terror*), la historia de una joven cajera bancaria (Lee Remick), víctima de un chantajista asmático. Uno entre la multitud de motivos que resuenan en él bajo la línea narrativa "oficial" es el de la mirada melancólica, inanimada: en primer lugar, la de la mujer colgada oculta entre las muñecas, luego un tigre de juguete con una mirada triste, regalo del chantajista a la amante de su hijo; aunque estos elementos no tienen absolutamente nada en común en el nivel del relato "oficial", constituyen, no obstante, el mismo *sinthome*, la mirada siniestra que subvierte el límite entre la vida y la muerte, dado que pertenece a un objeto "muerto" (cadáver, muñeco) que, sin embargo, posee una mirada de expresividad melancólica. Esta mirada de un "muerto vivo" es, desde luego, una metonimia del status del propio chantajista, que funciona como una entidad *"acousmatique"* en el sentido que Chion le da al término: el horror de una voz omnipresente cuyo cuerpo, de improviso, surge "de la nada". Cuando, en el final mismo del film, la policía lo mata en un estadio vacío e iluminado, no es accidental que el chantajista, con su jadeo asmático, recuerde a un pez ahogándose en tierra, fuera de su "elemento natural": es, efectivamente, como un pulpo que, una vez fuera del agua, pierde su fascinación aterrorizadora y se transforma en un cieno impotente; éste es el destino que le sobreviene al ser fantasmagórico, *"acousmatique"*, tan pronto como es reducido a su corporeidad corriente.

¿De qué manera, entonces, subvierte el postmodernismo este marco modernista? Consideremos una novela que, si bien aún modernista, se acerca al límite mismo del postmodernismo: *Cuento de la criada*, de Margaret Atwood, una visión distópica de

un futuro cercano en que, en los Estados Unidos, la Mayoría Moral toma el poder y establece un nuevo Estado, la "República Galaad", basada en un severo orden patriarcal (a las mujeres no se les permite leer ni escribir, etc.). Lo que tenemos aquí es, ostensiblemente, una extrapolación y, con ello, una clara condena de las tendencias que pueden detectarse en el capitalismo tardío de la actualidad, esto es, una especie de versión feminista de *1984*. Tal lectura, obvia como parece, pasa por alto, no obstante, el punto crucial de la novela: la extraordinaria catexis libidinal de las escenas en las que la heroína –"Offred", la muchacha de Fred-sola en el cuarto a ella asignado en la casa del amo, descubre gradualmente detalles materiales de los objetos que la rodean, busca las huellas de experiencias pasadas inscriptas en ellos, aprende cómo percibir rasgos microscópicos de su cuerpo que hasta entonces habían pasado inadvertidos... Se siente la tentación de decir que la novela fue escrita a fin de poner en palabras esta experiencia de descubrimiento del peso y la densidad materiales de nuestro entorno inmediato: la función última del argumento del golpe de estado de la Mayoría Moral es, simplemente, servir como un marco narrativo que impulsa a la heroína a esa experiencia microscópica (lo mismo que en las "óperas espaciales", cuyos entreverados argumentos de batallas planetarias sirven, en última instancia, como pretexto para transmitir la experiencia de flotar libremente en el espacio vacío sin gravedad). La verdadera posición subjetiva "femenina" aparece así, no tanto en el contenido ideológico "oficial" de la novela (la condena del gobierno de la Mayoría Moral) como en esta actitud de sondeo microscópico, y su ambigüedad consiste en que, a fin de dar expresión a esta posición "femenina", debe construir un grandioso fantasma de totalitarismo patriarcal.

Aquí nos encontramos, una vez más, con la diferencia entre el *sentido* y lo que Lacan llama el *sinthome:* en el nivel del primero, *Cuento de la criada* es, lisa y llanamente, un ejemplo de distopía que pinta una nueva forma posible de "sociedad cerrada", aunque este nivel está apuntalado por las huellas del goce femenino. Lo que es crucial aquí, sin embargo, es que esta "escritura" femenina no puede ser puesta en escena directamente, evitando la sinuosa ruta del sentido: sólo puede ser vertida como un subproducto de la historia cuyo contenido "oficial" es el universo totalitario de la Mayoría Moral. La misma dialéctica está enjuego en las novelas *hard-boiled* de Chandler: la insípida opinión de que éste sacó provecho de la narrativa detectivesca, utilizándola como un marco que llenó con abundancia de detalladas observaciones e *insights* acerca de la corrupción del capitalismo salvaje al estilo

californiano y su impacto psíquico, pasa por alto el hecho crucial de que tales detalladas observaciones son artísticamente "eficaces" sólo como subproductos marginales de un texto que, "oficialmente", pretende ser una historia policial centrada en la revelación del misterio del culpable, etc. Esta es, precisamente, la razón por la cual *Cuento de la criada* sigue siendo una novela *modernista:* se convertiría en "postmoderna" en el momento en que postulara una corriente subterránea de codependencia paradójica, incluso complicidad, entre esta "escritura" femenina y el universo totalitario de la Mayoría Moral, introduciendo con ello un momento de ambigüedad en su condena unívoca –el paso dado, entre otros, por Kafka, cuyas grandes novelas están obsesionadas con la complicidad secreta que vincula a la Cosa burocrática (castillo, tribunal) con el goce femenino–.

...a la Cosa postmodernista

Lo que caracteriza al postmodernismo es, por lo tanto, una obsesión con la Cosa, con un cuerpo extraño dentro del tejido social, en todas sus dimensiones que van desde la mujer como el elemento insondable que socava el predominio del "principio de realidad" (*Terciopelo azul* [*Blue Velvet*]), pasando por monstruos de ciencia ficción (*Alien*) y ajenidades autistas (*El hombre elefante*), hasta la visión paranoica de la misma totalidad social como la fascinadora Cosa última, un espectro vampírico que marca incluso la superficie cotidiana más idílica con signos de corrupción latente. (En este sentido, podría decirse, hoy más que nunca, que el capital es la Cosa *par excellence:* una aparición quimérica que, si bien no puede ser situada en ninguna parte como una entidad positiva y claramente delimitada, funciona no obstante como la Cosa última que regula nuestras vidas.) La ambigüedad de la relación postmoderna con la Cosa radica en el hecho de que ésta no es simplemente un cuerpo extraño, un intruso que perturba la armonía de los lazos sociales: justamente como tal, la Cosa es lo que "mantiene unido" el edificio social por medio de la garantización de su consistencia fantasmática. Dentro del modernismo, la Cosa asume la forma, ya de "remanentes del pasado", de la inercia de los prejuicios que hay que desechar, ya de la facultad de la vida reprimida de desencadenarse (como en la ideología psicoanalítica ingenua de la liberación de los potenciales pulsionales respecto de las coacciones de la represión social); ingresamos al postmodernismo cuando nuestra relación con la Cosa se hace *antagónica:* abjuramos de ella y la repudiamos y, no obstante, ejerce una

atracción irresistible sobre nosotros; su proximidad nos expone a un peligro mortal, aunque es, simultáneamente, una fuente de poder... Se siente incluso la tentación de proponer una lectura de Schopenhauer y Marx como filósofos postmodernos, en la medida en que el rasgo tal vez más distintivo de su pensamiento es un aborrecimiento radical hacia su objeto: la voluntad (interpretada por Schopenhauer como el "secreto" de la *Ding-an-sich* kantiana), el capital.

De este modo, el postmodernismo realiza una especie de cambio de perspectiva en relación con el modernismo: lo que en éste aparecía como el margen subversivo –síntomas en los cuales emerge la verdad reprimida de la totalidad "falsa"– se desplaza ahora hacia el corazón mismo, como el núcleo duro de lo Real que diferentes intentos de simbolización se esfuerzan en vano por integrar y "ennoblecer". En síntesis, es como si lo universal y lo particular, paradójicamente, *intercambiaran lugares:* lo que uno encuentra en el centro en vez de lo universal es una especie de "absoluto particular" (para usar el término de Jacques-Alain Miller), un núcleo traumático particular, mientras que los diversos universales se reducen, súbitamente, al papel de especies de un género imposible-insondable, esto es, comienzan a funcionar como una serie de intentos específicos y en última instancia fracasados por simbolizar (trasponer al medio de la universalidad simbólica) y de ese modo "neutralizar" el núcleo traumático de lo Real. El antagonismo teórico se desplaza así del eje Imaginario-Simbólico al eje Simbólico-Real: la aspiración de la "lectura sintomática" modernista es descubrir la textura de las prácticas discursivas (simbólicas) cuyo efecto imaginario es la totalidad sustancial, mientras que el postmodernismo se concentra en la Cosa traumática que se resiste a la simbolización (a las prácticas simbólicas).

Este desplazamiento se manifiesta de manera ejemplar a propósito del tratamiento profundamente *modernista* de Foucault de la relación entre sexualidad y sexo: ¿en qué consistió la inversión en su relación que ejerció tal fascinación en el público teórico? En vez de reducir la sexualidad (es decir, la serie de prácticas discursivas –legales, médicas, éticas, económicas, etc.- en las cuales se "actualiza" el sexo) al efecto secundario externo de una causa única (el "sexo" como entidad sustancial), Foucault concibió al sexo como el efecto de esta serie de prácticas. El "sexo" no es un objeto dado de antemano, anterior a sus actualizaciones discursivas y que garantiza su consistencia: llega a ser como una única referencia construida de estas prácticas, como un resultado de su articulación hegemónica: "La noción de «sexo» hizo posible

agrupar, en una unidad artificial, elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres y permitió el uso de esta unidad ficticia como un principio causal".[15] Sin embargo, desde la perspectiva lacaniana, Foucault pasa aquí por alto el status inherentemente "antagónico" del sexo, la relación "antagónica" entre sexo y sexualidad como pluralidad de prácticas discursivas: éstas se esfuerzan, una y otra vez, por integrar, dominar, neutralizar al "sexo" como núcleo traumático que escapa a su captación. El "sexo" no es, en consecuencia, la universalidad, el terreno común neutral de las prácticas discursivas que constituyen la "sexualidad" sino, más bien, *su impedimento común*, su punto de falla común. En otras palabras, el "sexo" pertenece al registro de lo Real: *es* un efecto de la sexualidad (de las prácticas simbólicas), pero su efecto *antagónico*: no hay sexo anterior a la sexualidad, ésta misma produce ("secreta" en todos los sentidos del término) al sexo como su impedimento intrínseco (lo mismo que con la noción de trauma en psicoanálisis, que es un efecto retroactivo de su simbolización fracasada). En ello consiste la paradoja última de la noción lacaniana de causa como real: es producida ("secretada") por sus propios efectos.[16]

4.2 Falofanía del padre anal

El padre anal

Este desplazamiento postmoderno afecta de manera radical el status de la autoridad paterna: el modernismo se empeña por afirmar el potencial subversivo de los márgenes que socavan la autoridad del Padre, de los goces que escapan a su captación, mientras que el postmodernismo *se concentra en el padre mismo y lo concibe como "vivo", en su dimensión obscena*. El objeto fantasmagórico que obstruye una relación sexual "normal" es, por consiguiente, una figura paterna, aunque no el padre que fue negado [*aufgehoben*] en su Nombre, esto es, el padre muerto-simbólico, sino el padre que está *aún vivo* –padre en la medida en que todavía no está "transustanciado" en una función simbólica y sigue siendo lo que el psicoanálisis llama un "objeto parcial"–. Es decir, el padre como Nombre del Padre, reducido a una figura de autoridad simbólica, está "muerto" (también) en el sentido de que *no sabe nada del goce*, de la sustancia vital: el orden simbólico (el gran Otro) y el goce son radicalmente incompatibles.[17] Razón por

la cual el famoso sueño freudiano de un hijo que se le aparece al padre y le reprocha diciendo “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?”, podría traducirse sencillamente por *“Padre, ¿no ves que estoy gozando?”*, ¿no ves que estoy vivo, ardiendo de goce? El padre no puede verlo ya que está muerto, ante lo cual se me abre la posibilidad de gozar no sólo *fuera* de su conocimiento, esto es, desconocido para él, sino también *en su ignorancia misma*. El otro sueño freudiano, no menos conocido, el del padre que no sabe que está muerto, podría ser reemplazado por “(*Yo, el soñador, gozo con el hecho de que*) mi padre no sabe que está muerto”.[18] Lo que surge bajo la apariencia del “muerto vivo” fantasmagórico –del espectro que obstruye la relación sexual “normal”– es, sin embargo, el reverso del Nombre del Padre, a saber, el “padre anal” que definitivamente *sí goza:* el hombrecito obsceno que es la encarnación más clara del fenómeno de lo “siniestro” (*Unheimliche*). El es el doble del sujeto, al que acompaña como una sombra y que da cuerpo a cierto plus, a lo que “en el sujeto [es] más que el sujeto mismo”; este plus representa aquello a lo que el sujeto debe renunciar, incluso sacrificar, la parte de sí mismo que debe asesinar a fin de comenzar a vivir como un miembro “normal” de la comunidad. Lo crucial aquí es, por lo tanto, que este “padre anal” es Padre–Goce (*le Père–Jouissance*, como lo llama Michel Silvestre):[19] no es la agencia de la Ley simbólica, su “represión”, lo que obstruye la relación sexual (según el lugar común lacaniano, el papel del Nombre del Padre es justamente *permitir* la apariencia de una relación sexual), su impedimento es, por el contrario, cierta “eclosión de goce” excesiva materializada en la figura obscena del “padre anal”.[20]

Toda una serie de pinturas de Munch deben considerarse como variaciones sobre este motivo, en primer lugar los dos *Mefistófeles* de 1935. *Mefistófeles I: el duelo* pinta una figura oscura en el acto de matar a su doble, blanco y como de sombra, mientras que en *Mefistófeles II: personalidad dividida*, la misma figura oscura camina por la misma calle del brazo de su casi transparente doble, e ignora a una muchacha que se da vuelta para lanzarle una seductora “mirada”. Aquí hay que ir más allá de la reducción “lacaniana” clásica del motivo de un doble a una relación en espejo imaginaria: en su carácter más fundamental, el doble encarna a la Cosa fantasmagórica en mí; es decir, la asimetría entre yo y mi doble es, en última instancia, la que hay entre el objeto (corriente) y la Cosa (sublime). En mi doble, no me encuentro simplemente a mí mismo (mi imagen en el espejo) sino, antes que nada, lo que “en mí [es] más que yo mismo”: el doble es “yo mismo”, aunque –para expresarlo en términos spinozianos– concebido bajo otra

modalidad, la del otro, cuerpo sublime, etéreo, una pura sustancia de goce eximida del circuito de la generación y la corrupción. Antes de ser "negado" en su Nombre, el "padre" designa una Cosa así, que es "en mí más que yo mismo".[21]

Sería un error, sin embargo, sacar la conclusión de que la relación con el doble como Cosa no tiene absolutamente nada que ver con la relación imaginaria entre el yo y el yo ideal, su imagen en el espejo, es decir, con el eje *m–i*(*a*) o, como lo escribe Lacan en su "esquema L", *a–a'*. Lo que debería hacerse problemático en esta relación en espejo es el apostrofe que distingue la imagen de un doble (*a*') de "yo mismo" (*a*): más tarde (esto es, cuando *a* ya no se concibe como un otro imaginario, sino como el objeto–causa real del deseo) este apostrofe se convierte en el *objeto a*. En otras palabras, el *objeto a* es el plus *unheimliches* para siempre faltante en la imagen del espejo, es decir, "no especularizable", aunque, precisamente como tal, presente en ella en la forma de la X insondable en razón de la cual la imagen del espejo obtiene su carácter *unheimliches* –el doble es "lo mismo que yo", y no obstante totalmente extraño–; su semejanza acentúa aun más su carácter siniestro. Esta es la razón por la cual la imagen de un doble se transforma con tanta facilidad en su opuesto, de modo que, en vez de experimentar la otredad radical de su semejante, el sujeto se reconoce en la imagen de la otredad radical, esto es, reconoce a su equivalente en la masa amorfa de lo Real cuyas versiones literarias y cinematográficas van desde *El horla* de Maupassant al "alien" del film del mismo nombre, de Ridley Scott. En este sentido, podría decirse que la fórmula lacaniana del fantasma ($\$ \lozenge a$), la confrontación del sujeto vacío con la presencia amorfa de lo real, despliega la "verdad" de la relación en espejo *a–a'*, es decir, lo que confiere a esta relación su tensión antagónica; otra confirmación de la manera en que lo Real persiste en el corazón mismo de lo Imaginario. Por lo tanto, está claro por qué los vampiros son invisibles en los espejos: porque han leído a Lacan y, por consiguiente, saben cómo comportarse –materializan el *objeto a* que, por definición, *no puede reflejarse*–.

Lo que es crucial aquí, por lo tanto, es la asimetría radical en la relación *a–a*', esto es, un desequilibrio *à la* Dorian Gray entre yo mismo y mi imagen en el espejo: el precio que debe pagarse para que mi imagen conserve su consistencia armoniosa es que todo el horror de su residuo amorfo caiga sobre mí. Este residuo amorfo es el correlato material de la mirada; es decir, cuando me encuentro cara a cara con mi doble, cuando "me encuentro a mí mismo" entre los objetos, cuando "yo mismo" como sujeto aparezco "allí afuera", ¿qué soy en ese preciso momento como quien lo mira,

como un testigo de yo mismo? Precisamente la mirada como objeto: el horror de verme cara a cara con mi doble radica en que este encuentro me reduce al objeto–mirada. En otras palabras, la parte faltante en la imagen del espejo de yo mismo (el «’» del eje *a–a’*) es mi propia mirada, el objeto–mirada que me ve allí afuera... Por regla general, uno se concentra en el horror de ser el objeto de alguna mirada invisible, insondable y panóptica (el motivo de “alguien–me–está–observando”) –y no obstante es una experiencia mucho más insoportable encontrarse en este punto mismo de una pura mirada–. La lección de la dialéctica del doble es, por lo tanto, la discordancia entre el ojo y la mirada: en la imagen del espejo hay por cierto “más de lo que salta a la vista”, y sin embargo este plus que escapa al ojo, el punto en la imagen que escapa a la captación de mis ojos, no es otra cosa que *la mirada misma:* como lo expresa Lacan, “nunca puedes verme en el punto desde el que te miro”.

Esta es la manera en que el psicoanálisis subvierte la oposición habitual de lo paterno y lo materno: saca a relucir lo que esta oposición tiene que reprimir, que excluir, a fin de establecerse, a saber, el *reverso* del padre, el “padre anal” que está al acecho detrás del Nombre del Padre como portador de la Ley simbólica. Este “padre anal” es el tercer elemento que perturba el conocido relato del predominio gradual de lo paterno sobre lo materno tanto en la historia como en la ontogénesis del sujeto, el relato que incluso Freud parece seguir en su *Moisés y la religión monoteísta*, al menos según una lectura superficial de éste. El “padre anal” loco es el libertino nauseabundo, amenazador aunque ridiculamente impotente, que sencillamente no se amolda al marco de la “relación complementaria entre *yin* y *yang*” y cosas por el estilo. De este modo, se arroja una nueva luz sobre el *cogito* cartesiano, sobre su vínculo intrínseco con el Dios que garantiza su consistencia. El Dios cartesiano –el correlato del *cogito*– no es, desde luego, sino el “gran Otro” de Lacan, el lugar del conocimiento simbólico supuesto (*le sujet supposé savoir*) que suplanta a la Cosa primordial, esto es, el Padre–Goce como Otro presimbólico. *Cogito ergo sum* debe traducirse, así, como: pienso donde el goce fue evacuado; o, dándole un giro deontológico: si es que voy a pensar, el goce del Otro tiene que ser suspendido.

Puede detectarse esta actitud subjetiva en los momentos de las novelas de Raymond Chandler en que, agotado por su actividad, Philip Marlowe se desconecta de la marcha frenética de las cosas, se acuesta y descansa. A través de la luminiscencia de los avisos, a través del hedor del alcohol y la basura, a través de los penetrantes ruidos de una gran ciudad, toda la podredumbre y la

decadencia de las que trató de huir por medio de la actividad síntesis: la sustancia del goce– retornan para golpearlo en la cara. No hay nada calmante o tranquilizador en estos momentos; el pensamiento pasivo, confrontado con la náusea de la existencia es, por el contrario, penetrado por la paranoia. Marlowe "piensa", pero su pensamiento no es una reflexión calma y que flota en libertad sino, más bien, un arrastrarse, un reptar bajo el ojo vigilante de un superyó cruel: "Pensé, y los pensamientos se movieron en mi mente con una especie de clandestinidad perezosa, como si los observaran unos ojos amargos y sádicos" (*Adiós, muñeca*). Este sería, entonces, el *cogito* de Marlowe: pienso, luego un espectro superyoico obsceno y sádico me observa. ¿Y qué es el "fantasma" [de la ópera] sino un impedimento semejante de la relación sexual "normal" (en la novela de Leroux, la relación entre Christine Daae y el vizconde de Chagny)? ¿Sino el así llamado objeto "pregenital" (anal) que debe desaparecer, morir, para que la relación sexual "normal" se realice? No obstante, hay que evitar aquí la trampa en la que cayó la ortodoxia freudiana, es decir, la falacia según la cual la fijación en este objeto impide la emergencia de la relación sexual "normal" (genital): el "fantasma" [de la ópera] como objeto no hace más que materializar el obstáculo intrínseco, la imposibilidad "original" que corresponde a la relación sexual.[22]

El papel ambiguo de este objeto–impedimento que, al mismo tiempo, garantiza la consistencia fantasmática,[23] nos permite delinear la lógica de la inversión sublime en *El fantasma de la Opera*, esto es, de su momento melodramático supremo en el que el fantasma, al que hasta entonces se le *impidió* la realización de la relación sexual, aparece de improviso como el único que, por medio de su sacrificio, la *permite;*[24] lo que tenemos en mente es, por supuesto, el momento final en que el fantasma Eric se sacrifica a fin de que a Christine le sea posible una vida dichosa junto al vizconde de Chagny. En términos del análisis narrativo de Propp, podría decirse que en esta inversión final el agente previamente identificado como malhechor se transforma de súbito en donador, es decir, en un "mediador" que, por medio de su sacrificio, permite la salvación del héroe. Y es quizá la experiencia misma de esta inversión de la "condición de imposibilidad" en una "condición de posibilidad" –la experiencia de la manera en que "sólo la lanza que te derribó/puede sanar tu herida" (para citar el *Parsifal* de Wagner)– lo que constituye el núcleo de lo que llamamos "dialéctica".[25]

Falofanía versus significante fálico

Ahora debería ser claro cuál es el nombre del "secreto" bajo la máscara, tan terrible que a quien lo ve no se le permite sobrevivir; como lo recuerda Lacan en relación con los misterios griegos, este "secreto" es el *falo revelado*, el falo que no es aún "negado" (*aufgehoben*) en el significante: el falo *materno*, el falo como signo del vínculo incestuoso. Como lo expresa Gilles Deleuze: *"Si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutu"* ("Si usted está atrapado en el sueño del otro, está perdido"). El falo revelado, la distorsión fálico–anamórfica del rostro, es una especie de marca que atestigua que el sujeto está atrapado en el deseo del otro (la madre), entrampado en su sueño. En este preciso sentido, el falo "aparece" en la protuberancia obscena sobre la frente del "hombre elefante" y la marca con la señal del deseo de la madre, como si ésta lo azotara con el látigo de su mirada. Lo que Lacan llama "identificación fálica" es, por el contrario, exactamente lo opuesto de esta "revelación del falo": es la identificación con el falo como significante del deseo, es decir, la paradoja de la *identificación con la no identidad*, con la brecha que mantiene el deseo. En la identificación fálica propiamente dicha, nos identificamos con el elemento que funciona como el significante de su propio opuesto (en síntesis, como significante liso y llano). Recordemos a la rubia hitchcockiana (Grace Kelly, por ejemplo): en su figura es superada ("negada", *aufgehoben*, en el sentido hegeliano preciso) la oposición externa de la rubia frígida y la morocha ardiente, de modo que la misma frialdad superficial funciona como un signo de su opuesto –cuanto más calma es, más atestigua este refrenamiento una pasión subyacente... Ocurre lo mismo con la furia: ingresamos a la dimensión fálica cuando superamos la oposición externa entre los estallidos de ira ruidosa y el silencio contenido, de modo que el propio silencio frío comienza a funcionar como algo infinitamente más amenazador que los rugidos violentos. En otro nivel, sucede lo mismo con la dialéctica del líder: los hagiógrafos políticos saben muy bien que el líder tiene que ser retratado como fundamentalmente *solo* en sus alturas, dado que es precisamente en estos momentos de soledad absoluta cuando, en un sentido "más profundo", "está con todos nosotros": el líder es "todos nosotros" justamente como absolutamente solo, como uno. Esto es lo que Hegel llama "negación autorrelacionada": el modo en que efectivamente negamos y superamos la frigidez no es *reemplazándola* por su opuesto externo (la pasión), sino haciendo que *designe* a este opuesto. En ello consiste la paradoja última de lo que Lacan llama "la *dialéctica* del deseo" –el renunciamiento al deseo como

la forma misma de aparición de su realización–, la paradoja que se pierde tan pronto como el falo empieza a "aparecer".

En el postmodernismo, esta "aparición" del falo es *universalizada*. David Lynch, cuyo *Hombre elefante* expone el antes mencionado ejemplo histórico de la falofanía a comienzos del modernismo, desarrolló en *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*) un estilo cuya premisa subyacente es la extensión de la distorsión anamórfica, aún localizada en el caso del "hombre elefante", a la condición ontológica de la realidad como tal: en el comienzo mismo de *Terciopelo azul*, la suspensión de la función paterna (sintetizada en el ataque cardíaco del padre) es seguida de inmediato por la intrusión de lo Real en la forma de un fragmento de realidad (una oreja amputada) que, tan pronto como uno se acerca demasiado a él, se transforma en una sustancia vital nauseabunda y hormigueante (las hormigas que pululan en la oreja). En la "ontología" de Lynch, el universo es un légamo palpitante que constantemente amenaza con volar el marco establecido de la realidad cotidiana. La contrapartida de la oreja amputada es en *Corazón salvaje* un primer plano repetido del encendido de un cigarrillo que se disuelve en un fuego incontenible –a través de esta apertura a la realidad irrumpe la sustancia de lo Real–. Todo lo que queda de la "realidad" diegética en *Corazón salvaje* son fragmentos narrativos de antiguos géneros cinematográficos (*film noir*, porno *soft*, comedia musical, etc.), un *patchwork* concebido para impedir que "nos quememos los dedos" demasiado al contacto con lo Real.

En eso consiste la ambigüedad fundamental de la imagen en el postmodernismo: es una especie de barrera que permite al sujeto tomar distancia frente a lo Real, protegiéndolo contra su irrupción, aunque su hiperrealismo "entremetido" evoque la náusea de lo Real. Algunos de los lugares comunes de la actualidad son expresiones sobre la "sociedad del espectáculo" postmoderna, cuya realidad es reemplazada por una imagen de sí misma y en la que, por consiguiente, los individuos pierden cada vez más el carácter de agentes, incrustados en la realidad social, y son reducidos a observadores externos del espectáculo. No obstante, el reverso de esta "desrealización" es la hipersensibilidad a la realidad como algo que puede ser lastimado, por la dimensión intrínsecamente dolorosa de nuestro contacto con aquélla incluso en el nivel más microscópico –como si el sujeto quedara reducido a una pura mirada receptiva precisamente porque es consciente de que toda intromisión en el mundo, incluso la más benevolente, lo *reduce*, lo lastima–. "Edward Scissorhands", del film de Tim Burton del mismo nombre [*El joven manos de tijera*], un monstruo

frankensteiniano fallado, abortado, con manos como tijeras, sintetiza al sujeto postmoderno: un sujeto melancólico condenado a una pura mirada puesto que sabe que tocar al amado equivale a causarle un dolor insoportable. Este vínculo intrínseco entre la "pulsión escópica" y la violencia caracteriza también a la figura de Norman Bates, de *Psicosis:* el reverso de su "voyeurismo" es que el único "acto" propiamente dicho del que es capaz es el de ma–sacrar a su prójimo.[26]

En la noción lacaniana de lo Real, el núcleo duro que se resiste a la simbolización coincide con su opuesto, la así llamada realidad "interna", "psíquica";[27] dentro del postmodernismo, se reproduce la misma ambigüedad en la forma de una tensión entre la densidad corporal obstrusiva (se siente la tentación de decir: la "tierra" heideggeriana) que eclipsa al marco narrativo, y la actitud opuesta que, *vulgari eloquentia*, reduce la realidad misma a "algo que existe sólo en nuestras cabezas", un "producto del delirio de nuestro cerebro": "El método más prudente y eficaz de tratar con el mundo que nos rodea es suponer que es una completa ficción; a la inversa, el único pequeño nudo de la realidad que nos queda está dentro de nuestras cabezas".[28] Aquí debería recordarse la serie de grandes *mise–en–scènes* "postmodernas" de las óperas de Wagner, que trasladan parte de la acción, y hasta toda ella, a la "cabeza" de uno de los protagonistas: en el *Tristán* de Jean–Pierre Ponelle, la acción que sigue a la muerte de Tristán (el regreso de Isolda, etc.) es puesta en escena como el delirio agónico de éste; al final de la versión fílmica de *Parsifal*, de Hans–Jürgen Syberberg, todo el contenido es "subjetivado" dos veces, ubicado primero en la cabeza de Kundry, y luego en la del propio Wagner.[29] En este punto, la más notable es, sin embargo, la puesta en escena de Harry Kupfer del *Fliegende Hollaender* [*Holandés errante*] (Bayreuth, 1977–85): el holandés es presentado como el delirio histérico de Senta, como el modo mediante el cual ésta "no cede en cuanto a su deseo" y rechaza al pobre y fiel Eric, el compañero sexual a su disposición en la "realidad". Su gesto suicida final es, de esta manera, reinterpretado como una especie de reduplicamiento reflexivo: Senta no se sacrifica por el holandés, lo hace para mantener vivo el fantasma del holandés que da consistencia a su deseo; escoge la muerte antes que aceptar la espantosa realidad de la ciudad provinciana donde vive "realmente". La pantalla sobre la cual se proyecta su fantasma consiste en un gran armatoste negro, extrañamente parecido al de la toma antes mencionada de *Marnie*, de Hitchcock; este armatoste está ubicado en la parte de atrás del escenario, en el lugar mismo en que los ojos del espectador esperan encontrarse con el punto imaginario

del eje infinito de la perspectiva, esto es, la mirada del Otro que confiere su profundidad al campo de visión: el espectro del holandés aparece cuando las manos gigantescas que forman el armatoste se extienden y permiten una visión de su interior, lo Real plegado y vividamente rojo, el espacio del goce aún no "colonizado" por el orden sociosimbólico.[30]

Lucha de clases en la ópera

¿No es entonces el holandés errante –una vez más, como el fantasma de Leroux, un intruso que impide la relación sexual "normal" entre Senta y su pobre Eric–, literalmente, un "fantasma en la ópera", una aparición fantasmagórica sobre el escenario? La pantalla de fantasía en el fondo mantiene el espacio abierto a los "fantasmas del pasado", para quienes no hay lugar en la gris y utilitaria vida cotidiana burguesa que excluye la posibilidad misma de un sacrificio heroico: Senta suspira por un mundo en el cual algo semejante a la tragedia del holandés sea todavía concebible. Sin embargo, si es que va a evitarse la trampa historicista, uno debe aprender la lección materialista del creacionismo antimaterialista que resuelve la contradicción entre el sentido literal de la Escritura (según la cual el universo fue creado hace aproximadamente 5.000 años) y las pruebas irrefutables de su mayor antigüedad (fósiles de millones de años, etc.), no mediante la entrega habitual a las delicadezas de la lectura alegórica de la Escritura ("Adán y Eva no fueron en realidad la primera pareja sino una metáfora de las primeras etapas de la humanidad..."), sino adhiriéndose a su verdad literal: el universo fue creado recientemente, esto es, hace sólo 5.000 años, *aunque con la incorporación de huellas falsas del pasado* (por ejemplo, Dios creó directamente los fósiles).[31] El pasado es siempre estrictamente "sincrónico" con el presente, es *la manera en que el universo sincrónico piensa su antagonismo;* basta con recordar el papel infame de los "restos del pasado" en la explicación de las dificultades de la "construcción del socialismo".

En este sentido, el Fantasma y su rival sexual, el vizconde de Chagny, constituyen una especie de oposición kleiniana de objetos aristocráticos "bueno" y "malo": el Fantasma encarna el exceso al que la aristocracia tiene que renunciar a fin de integrarse a la sociedad burguesa. En otras palabras, es una especie de "fósil" creado por la propia Ilustración como un indicio distorsionado de su antagonismo intrínseco: lo que era, antes del advenimiento de la Ilustración, un consumo soberano, el brillo de quienes

estaban en el poder, un momento inherente a su status simbólico, sufre ahora una especie de distorsión anamórfica, cae del espacio social cuyos contornos son definidos por la ideología utilitaria y es percibido como un libertinaje decadente sintetizado en el mito burgués del corrompido aristócrata demoníaco.[32] La noción de "decadencia" adquiere aquí todo su peso como el concepto que "fantasea el retorno de todas las sectas y los cultos más extraños, después del triunfo de lo secular, del *homo oeconomicus* y del utilitarismo: de este modo, es el fantasma de la superestructura, de la propia autonomía cultural, el que se aparece en la omnipotencia de la base".[33] Este aspecto superyoico del Fantasma como retorno de un goce arcaico es, sin embargo, reemplazado por su opuesto, que está inscripto en la novela de Leroux por medio de su topografía misma; si bien "apolítica", la novela establece, no obstante, un vínculo misterioso entre el Fantasma y la Comuna de París, ese trauma fundamental de la sociedad burguesa francesa de finés del siglo XIX: en las profundidades de la Opera, donde el Fantasma tiene sus dominios, estaban las cámaras secretas de tortura de los comuneros... La topografía política de *El fantasma de la Opera* consiste, así, en un campo extinto, un campo cuyo centro más recóndito toca con su exterior radical: el corazón mismo de la alta sociedad parisina, el edificio de la Opera con sus lujosas escalinatas, revela –en el momento en que nos zambullimos en sus cimientos– las huellas de un traumático pasado "reprimido", es decir, del momento histórico que sacudió los cimientos del estado burgués.

Tal es, entonces, la topografía socioideológica del Fantasma: su figura constituye un "punto de paso" imposible en el cual el poder subversivo de lo nuevo (la clase obrera) vuelve a unirse con el retorno de lo viejo (la decadencia aristocrática). En este preciso sentido, el Fantasma es *un representante* (*un sustituto*) *fetichista de la lucha de clases:* la desconoce condensando en uno sus dos extremos que socavan el orden burgués establecido, tanto la decadencia aristocrática como la subversión proletaria venidera. Por lo tanto, es un error preguntarse directamente "¿Cuál es la clase equivalente del Fantasma?": su "sentido de clase" está contenido en la distorsión misma que resulta de la conjunción "imposible" de opuestos (como en el antisemitismo fascista, en el que el "judío" condensa en una figura única la naturaleza excesiva del capitalismo —su acaparamiento salvaje, etc.– y su subversión proletaria, es decir, el "complot judeo–comunista"). Esta distorsión delata la obra del "deseo de clase", su esfuerzo por hacer invisibles los contornos reales del antagonismo social, y con ello allanar el camino para su "solución imaginaria": por medio de su

transformación de malhechor en donador, el Fantasma se convierte en el "mediador evanescente" que hace posible la reconciliación final.

Por más convincente que pueda parecer, este análisis directo del "contenido ideológico" está marcado, no obstante, por una señal de arbitrariedad extrema; y lo mismo vale para todos los análisis de este tipo: la criatura del doctor Frankenstein puede ser una metáfora de los monstruosos resultados de la manipulación que el hombre hace de la naturaleza, de los horrores de la Revolución Francesa, etc.; Kaspar Hauser puede resumir los resultados catastróficos de la falta de educación familiar; el hombre elefante puede ser investido con la problemática ideológica de la relación cuerpo–alma ("¡Un cuerpo tan horrible y, no obstante, un alma tan magnífica!"); el tiburón asesino de *Tiburón* (*Jaws*) puede significar cualquier cosa, desde la sexualidad reprimida al capitalismo desbocado y la amenaza del Tercer Mundo para los Estados Unidos... La salida de este atolladero no está en decidir cuál de estos múltiples sentidos es el "verdadero" ("¿Es el tiburón un representante de las pulsiones reprimidas en el sujeto del capitalismo tardío, o sintetiza la naturaleza destructiva del propio capitalismo?"); antes bien, debería concebirse al monstruo como una especie de pantalla fantasmática en la que esta misma multiplicidad de sentidos puede aparecer y luchar por la hegemonía. En otras palabras, el error del análisis directo del contenido es proceder con demasiada rapidez y suponer como evidente por sí misma la propia superficie fantasmática, la forma/estructura vacía que brinda lugar a la aparición del contenido monstruoso: la pregunta decisiva no es "¿Qué significa el Fantasma?", sino "¿Cómo se constituye el espacio mismo en el que pueden surgir entidades como el Fantasma?" O, para regresar al *Fliegende Holländer*, la pregunta decisiva no es el sentido de los fantasmas de Senta sino, más bien, "¿De dónde proviene el armatoste negro del fondo del escenario, para que Senta tenga una superficie sobre la cual proyectar sus fantasmas?" Lo que tenemos aquí es la misma disyunción que la de la bien conocida paradoja visual jarrón/dos rostros: tan pronto como percibimos sentido(s), la forma como lugar de su inscripción se vuelve invisible –y el gesto fundamental de un análisis dialéctico es precisamente un paso atrás del contenido a la forma, esto es, una suspensión del contenido que vuelve a hacer visible la forma como tal–. La operación ideológica elemental consiste en esta misma "conversión de la forma" por medio de la cual emerge el espacio posible para los sentidos ideológicos o, como lo expresa Fredric Jameson en relación con *Tiburón:*

> ...la vocación del símbolo –el tiburón asesino– se encuentra menos en algún mensaje o significado individual que en su propia capacidad de absorber y organizar en conjunto todas estas muy distintas angustias. Como vehículo simbólico, entonces, el tiburón debe entenderse en términos de su función esencialmente polisémica más que por cualquier contenido particular a él atribuible por este o aquel espectador. Sin embargo, es justamente esta polisemia la que es profundamente ideológica, en la medida en que permite que las angustias esencialmente sociales e históricas se plieguen en unas en apariencia "naturales", tanto para expresar como para ser recontenidas en lo que parece un conflicto con otras formas de existencia biológica.[34]

Este "plegarse" es lo que Lacan llama un *"point de capitón":* la emergencia del tiburón como símbolo no agrega ningún nuevo sentido, simplemente reorganiza los que ya estaban allí vinculándolos al mismo significante; la ideología está enjuego en este gesto puramente simbólico, en la adición de un significante que "acolchona" la pluralidad flotante de angustias.[35] Lo que permanece fuera de este gesto simbólico formal, lo que se resiste a la absorción en el sentido, es, sin embargo, el horroroso poder de fascinación que corresponde ala presencia del tiburón –su *goce*, para usar el término lacaniano para ello–. Debería, por lo tanto, reformularse la antes mencionada disyunción entre contenido y forma: *no es posible tener al mismo tiempo sentido y goce*. El análisis concentrado en el "sentido ideológico" de los monstruos pasa por alto el hecho de que, antes de significar algo, antes incluso de servir como un recipiente vacío de sentido, los monstruos encarnan el goce como límite de la interpretación, es decir, *no-sentido como tal*.

El sujeto de la Ilustración

Esta forma vacía, esta mancha negra en el corazón mismo de la realidad, es, en última instancia, el "correlato objetivo" (si es posible trasplantar el término de T. S. Eliot a otro contexto): *por medio de las manchas anamórficas, la "realidad" da indicios de la presencia del sujeto*. La emergencia de la superficie vacía sobre la cual aparecen los monstruos fantasmagóricos es, por lo tanto, estrictamente correlativa de lo que Heidegger llama "el advenimiento de la subjetividad de la era moderna", es decir, de la época en la que la "sustancia" simbólica (el "gran Otro" como textura de la tradición simbólica) ya no puede contener al sujeto, ya no puede atarlo a su mandato simbólico. Esta amputación de la tradición

sustancial es el gesto constitutivo de la Ilustración; en este sentido, *el "monstruo" es el sujeto de la Ilustración*, es decir, el modo en que este sujeto adquiere su existencia positiva imposible. Así, se arroja una nueva luz sobre el mal afamado problema de la "muerte del sujeto": el "eclipse" de éste frente a la Cosa –lo que uno percibe (mal) como su "muerte"– es estrictamente igual a su emergencia, esto es, *el "sujeto" es precisamente el vacío que queda después de que es sacado todo el contenido sustancial*. La fuente de esta confusión habitual de la "muerte del sujeto" con su emergencia misma se encuentra en el hecho de que el motivo de la "muerte del sujeto" representa otro motivo, el de la "muerte del hombre": "sujeto" y "persona humana" son estrictamente opuestos, es decir, la "subjetivación" entraña una "evacuación" radical, un vaciamiento, del "hombre" como "persona" sustancial.

Para ejemplificar esta escisión entre "sujeto" y "persona", basta con mencionar una figura más en la serie de "monstruos" legendarios: Raspar Hauser. El 26 de mayo de 1828 apareció, en la plaza central de Nuremberg, un joven vestido de manera singular, de gestos rígidos y antinaturales; todo su lenguaje consistía en unos pocos fragmentos del padrenuestro, aprendidos de memoria y pronunciados con errores gramaticales, y de la enigmática frase "Quiero ser un caballero como fue mi padre", la idea de una identificación con el Ideal del Yo; en la mano izquierda llevaba un papel con su nombre –Raspar Hauser– y la dirección de un capitán de la caballería de Nuremberg. Más adelante, cuando aprendió a hablar "apropiadamente", Raspar contó su historia: había pasado toda su vida solo en una "cueva oscura" donde un misterioso "hombre negro" le procuraba alimento y bebida, hasta el día mismo en que lo vistió y lo llevó a Nuremberg, enseñándole, en el camino, unas pocas frases... Fue confiado a la familia Daumer, se "humanizó" con rapidez y se convirtió en una celebridad: objeto de investigaciones filosóficas, psicológicas, pedagógicas y médicas, objeto, incluso, de una especulación política acerca de sus orígenes (¿era el desaparecido príncipe de Badén?). Después de un par de años en paz, la tarde del 14 de diciembre de 1833 fue encontrado mortalmente herido por un cuchillo; en su lecho de muerte, anunció que su asesino era el mismo "hombre negro" que lo había llevado a la plaza central de Nuremberg cinco años atrás...[36]

Si bien la aparición súbita de Raspar Hauser provocó un impacto que corresponde a este tipo de encuentro brutal con un real/imposible que parece interrumpir el circuito simbólico de causa y efecto, lo más sorprendente en ella fue que, en un sentido, *su llegada era esperada:* justamente como una sorpresa, llegó a

tiempo. No se trata sólo de que Raspar realizara el mito milenario de un niño de orígenes reales abandonado en un lugar salvaje y luego encontrado en su adolescencia (cf. el rumor de que era el príncipe de Badén), o de que el hecho de que los únicos objetos en su "cueva oscura" fueran una pareja de figuras de animales de madera realiza de manera patética el mito de un héroe salvado por los animales que cuidan de él. La cuestión es, más bien, que hacia fines del siglo XVIII el tema de un niño que vive excluido de la comunidad humana se convirtió en objeto de numerosos textos literarios y científicos: ponía en escena, de un modo puro y "experimental", la cuestión teórica de cómo distinguir en el hombre la parte de la cultura de la parte de la naturaleza. (Un par de décadas antes, Federico, el "ilustrado" rey de Prusia, estuvo involucrado en un experimento similar: en una propiedad rural cercada, él y sus asistentes aislaron a una pareja de niños y observaron secretamente cómo encontraban su camino sin ninguna ayuda de adultos educados.) Lo que, en consecuencia, es decisivo en la figura de Raspar Hauser es que apareció como el sujeto de la Ilustración en su máxima pureza: como la encarnación misma de la problemática ideológica que corresponde al proyecto de la Ilustración. Esta "Cosa que habla", con sus gestos "mecánicos", abruptos, como de muñeco, que carece de la "profundidad" que define a alguien como persona, era el puro sujeto ($\$$), anterior a la subjetivación, libre de todos los señuelos imaginarios. (Incluso el "hombre negro", sustituto paterno de Raspar, estaba privado de todo rasgo positivo.) El diagnóstico lacaniano más sucinto es, por lo tanto, que Raspar Hauser era el sujeto que carecía de la fascinación del espejo, en otras palabras, *el sujeto sin el yo:* fue arrojado directamente en la red simbólica, evitando el (des)conocimiento imaginario que permite que uno se experimente como "persona". (Como se sabe por su historia, Raspar Hauser no era capaz de relacionarse con su imagen en el espejo, es decir, no se reconocía "a sí mismo" en ella, lo mismo que todas las otras figuras monstruosas, reales o "ficticias", desde la criatura del doctor Frankenstein al hombre elefante, que no podían soportar sus imágenes en el espejo.)

Este es el modo en que el proyecto de la Ilustración se equivocó: los filósofos iluministas querían sacar de la bañera el agua sucia de la civilización corrupta y retener únicamente el yo infantil saludable, no corrompido y natural, pero lo que, de manera inadvertida, arrojaron en el proceso fue justamente el yo, de modo que se quedaron con el agua sucia de un monstruo.[37] En síntesis: el puro "sujeto de la Ilustración" es un monstruo que da cuerpo al plus que escapa del círculo vicioso de la relación del espejo. En este

sentido, los monstruos pueden ser definidos precisamente como la apariencia fantasmática del "eslabón perdido" entre la naturaleza y la cultura: como una especie de "respuesta de lo real" al esfuerzo de la Ilustración por encontrar el puente que vinculara a la cultura con la naturaleza, por producir un "hombre (una mujer) de cultura" que conservara simultáneamente su naturaleza incorrupta. En ello consiste la ambigüedad de la Ilustración: la cuestión de los "orígenes" (orígenes del lenguaje, de la cultura, de la sociedad) que surgió en toda su fuerza con ella, no es más que el reverso de una prohibición fundamental, la de sondear demasiado profundamente en los orígenes oscuros, lo que delata el temor de que, haciéndolo, pudiera revelarse algo monstruoso...[38]

Si, por consiguiente, se tiene en cuenta el hecho de que, según Lacan, el yo es un *objeto*, una "res" sustancial, puede captarse con facilidad el sentido último del giro trascendental de Kant: éste desustancializa al sujeto (que, en Descartes, sigue siendo aún una *"res cogitans"*, es decir, un "pedazo [sustancial] de la realidad"), *y es esta misma desustancialización que abre el espacio vacío* (*la "superficie en blanco"*) *sobre el cual se proyectan los fantasmas*, donde *emergen los monstruos*.

Para expresarlo en términos kantianos: a causa de la inaccesibilidad de la Cosa en sí, hay siempre un hueco vasto en la realidad (constituida, fenoménica), ésta nunca es "todo", su círculo nunca se cierra, y este vacío de la Cosa inaccesible se llena con fantasmagorías a través de las cuales la Cosa transfenoménica ingresa en la etapa de la presencia fenoménica; en síntesis, antes del giro kantiano, no puede haber un armatoste negro en el fondo del escenario.

Desde luego, fue mucho antes de Kant cuando los filósofos dudaron de la capacidad del hombre de conocer el Infinito y afirmaron que sólo podemos conjeturarlo por medio de metáforas inadecuadas. Sin embargo, Kant añade a ello el giro crucial: la finitud del hombre no es la simple finitud de una entidad interior al mundo perdida en la totalidad abrumadora del universo. El sujeto que sabe es un punto insustancial de autorreferencia pura (el "Pienso") que *no* es "parte del mundo" sino, por el contrario, correlativo al "mundo" como tal y por lo tanto *ontológicamente constitutivo:* el "mundo", la "realidad", según los conocemos, sólo pueden aparecer dentro del horizonte de la finitud del sujeto. El espacio negro de la Cosa en sí es, en consecuencia, algo a lo que es extremadamente peligroso acercarse; si uno se aproxima demasiado, el mismo "mundo" pierde su consistencia ontológica, como la mancha anamórfica de *Los Embajadores*, de Holbein: cuando cambiamos nuestra perspectiva y la percibimos "tal como es"

(como una calavera), *toda la realidad restante pierde su consistencia y se transforma en una mancha anamórfica*.

El sujeto es la no–sustancia, ex–siste sólo como autorreferencia no sustancial que mantiene distancia respecto de los objetos interiores al mundo; empero, en los monstruos, este sujeto encuentra a la Cosa que es su equivalente imposible: *el monstruo es el propio sujeto, concebido como Cosa*. En ello consiste la paradoja del matema lacaniano ($ ◊ a) lo que tenemos aquí no es la relación de dos entidades sino, más bien, los dos lados, los dos "declives" de una y la misma entidad. El sujeto es "lo mismo" que la Cosa, es, por así decirlo, su negativo (la huella de su ausencia) dentro de la red simbólica; la obsesión de Lacan con los modelos topológicos del espacio "plegado" en los últimos años de su enseñanza (la banda de Moebius, el 8 invertido, etc.) da testimonio de su esfuerzo por articular con claridad este plegarse en que el sujeto encuentra su propio reverso. Hegel radicalizó a Kant al concebir el vacío de la Cosa (su inaccesibilidad) como equivalente a la negatividad misma que define al sujeto; el lugar en donde emergen los monstruos fantasmagóricos es, de este modo, identificado como el vacío del puro *Self:* "Esta noche, lo interior de la naturaleza, que existe aquí –puro *self*– en manifestaciones fantasmagóricas, es toda noche en derredor; aquí arroja una cabeza ensangrentada, allí otra forma blanca, súbitamente aquí ante ella, y del mismo modo desaparece".[39]

Desde aquí, puede retornarse por última vez a *El grito:* la lectura modernista clásica que lo concibe como la manifestación de un sujeto monádico, desesperado por su incapacidad de establecer contacto con el mundo, condenado al vacío solipsista, etc., no da en el blanco en la medida en que sigue considerando al sujeto como sustancia, como una entidad positiva cuya expresión adecuada es obstruida. Entramos en el postmodernismo en el momento en que nos liberamos de esta ilusión de perspectiva: lo que, dentro del modernismo, aparece como el límite que impide la autoexpresión del sujeto, es en realidad *el sujeto mismo*.[40] En otras palabras, entramos al postmodernismo cuando pasamos del "sujeto vaciado" al sujeto como la vacuidad de sustancia (homólogo a la inversión de la materia como sustancia que curva el espacio a la materia como la curvatura del espacio en la teoría de la relatividad): en su dimensión más radical, el "sujeto" no es más *que* este "vacío" temido; en el *horror vacui*, el sujeto simplemente se teme a sí mismo, a su vacío constitutivo.[41] Lejos de exhibir el horror del sujeto ante la perspectiva de perderse, el grito es, por lo tanto, el preciso gesto por medio del cual se inaugura la dimensión de la subjetividad –(lo que, a través del grito, se

convertirá en) el sujeto huye de lo que “en él [es] más que él mismo”, de la Cosa en él mismo, es decir, toma una distancia mínima con respecto a ello–.

En este preciso sentido, sujeto y objeto son correlativos en la teoría lacaniana, pero de un modo que es el reverso de su correlación epistemológica en la filosofía trascendental. Según el gastado lugar común, el sujeto lacaniano es $\$$, un sujeto barrado y estéril, tachado, su obstáculo, su status fracasado, es constitutivo, etc.; lo que debería agregarse a esto es únicamente que *“objeto”, en el sentido lacaniano, es un nombre para este impedimento intrínseco, para el “hueso en la garganta” que obstaculiza la realización plena del sujeto, par lo tanto* ($\$ \lozenge a$) En otras palabras: el objeto es “correlativo” al sujeto como barrado, a la barra misma que impide su realización. Es por esta razón que, en su Seminario sobre la *Transferencia* (1960–1961), Lacan renunció al motivo de la intersubjetividad: lo que se pierde en él es el hecho de que, para un sujeto, otro sujeto es, primera y principalmente, un *objeto a*, el que le impide realizarse en plenitud, o (el reverso de lo mismo) el que posee lo que al sujeto le falta constitutivamente; en síntesis, un Amo. El objetivo del análisis es socavar esta ilusión: el analista ocupa el lugar del Amo, pero no “representa su papel”, haciendo visible con ello la impostura del Amo –la falta ya corresponde siempre al propio Otro–.[42]

La “mediación social” fundamental de la figura monstruosa debe, por lo tanto, buscarse en el impacto social del capital, esta fuerza aterrorizadora de “desterritorialización” que disuelve todos los vínculos simbólicos tradicionales (“sustanciales”) y marca a todo el edificio social con un desequilibrio estructural irreductible; no es accidental que los “monstruos” aparezcan en toda ruptura que anuncia una nueva época del capital: su ascenso (Frankenstein, Raspar Hauser); su transformación en imperialismo (el hombre elefante, el fantasma de la ópera); la emergencia actual de la sociedad “postindustrial” (el renacimiento del motivo del “muerto vivo”). Este desequilibrio estructural se inscribe en la forma misma de la anamorfosis, a saber, en su ambigüedad radical: las distorsiones anamórficas de la realidad pueden funcionar como un horror repelente, como la protuberancia en la frente del “hombre elefante” pero, no obstante, la falofanía puede también provocar un efecto de belleza sublime. Recordemos el rostro de Virginia Woolf: su sublimidad etérea y refinada corresponde a su extensión anamórfica, como si la propia realidad de su rostro

fuera prolongada por un espejo curvado. Para dar fe de este vínculo entre la anamorfosis y la sublimidad, basta con "reducir" este rostro a su medida "normal" por medio de un simple tratamiento computarizado, esto es, realizar una operación homologa a la de remodelar los relojes blandos, "derretidos" de la famosa pintura de Dalí, devolviéndoles sus contornos "normales": lo que conseguimos es, desde luego, un rostro "saludable", regordete, sin huella alguna de la sublimidad de la foto sin retocar. Por lo tanto, el status de la sublimidad es, en última instancia, el de una "mueca de la realidad" (como lo expresa Lacan en *Televisión*); la definición de Lacan de lo sublime ("un objeto elevado al nivel de la Cosa") podría traducirse como "lo sublime es un objeto, un pedazo de la realidad, en el que lo Real del deseo se inscribe por medio de una mueca anamórfica". El límite que separa a la belleza





de la repugnancia es, por esa razón, mucho más inestable de lo que puede parecer, dado que siempre es dependiente de un espacio cultural específico: la tortura "anamórfica" del cuerpo que puede ejercer una fascinación tan grande dentro de algunos espacios culturales (desde el vendaje de los pies femeninos en China, la tribu indochina cuyas mujeres se ponen anillos ajustados en el cuello a fin de alargarlo, etc., hasta la propia *erección*, el paradigma del alargamiento anamórfico de un pedazo de la realidad), no puede provocar más que repugnancia en una mirada extranjera. ¿De este modo no hemos delineado también los perfiles de una crítica *postmoderna* de la ideología que nos instruye para que asumamos tal mirada extranjera ante nuestro propio campo ideológico, con lo que la anamorfosis ideológica pierde su poder de fascinación y se transforma en una protuberancia repugnante?

Notas

1 Para una descripción detallada de este paralelo, cf. James Donald, "The Fantastic, the Sublime and the Popular; or, What's at Stake in Vampire Films?", en *Fantasy and the Cinema,* comp. J. Donald (Londres: British Film Institute, 1989), pp. 233–52.

2 Gastón Leroux, *The Phantom of the Opera* (Nueva York: Hippocrene Books Inc., 1990), p. 12 [*El fantasma de la Opera,* Buenos Aires: Siglo Veinte].

3 Ibíd.

4 Según la definición clásica de Lacan, la función de la máscara es "dominar las identificaciones a través de las cuales se resuelven los amores rechazados" ("The Meaning of the Phallus", en *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne,* comp. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose [Nueva York: Norton, 1985], p. 85); por lo tanto, no es difícil concebir el uso compulsivo de la máscara por parte del Fantasma –otro de sus rasgos– como una estrategia para contrarrestar el rechazo del amor materno.

5 Cf. Alain Grosrichard, "Le Cas Polyphème ou Un Monstre et sa mere", en *Ornicar?* 11 (pp. 19–36) y 12–13 (pp. 45–57) (París: Navarin Editeur, 1977).

6 Aludimos aquí a la diferencia entre las dos muertes, la real (biológica) y la simbólica (eliminación de las huellas simbólicas). En su Seminario sobre *La ética del psicoanálisis*, Lacan elaboró la noción de la "segunda muerte (simbólica)" a propósito de la distinción de Sade entre el crimen corriente, que es todavía parte del ciclo natural de generación y corrupción, y el crimen absoluto, la destrucción, la erradicación de este ciclo mismo. (Cf. el capítulo 4 de Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* [Londres y Nueva York: Verso Books, 1989].) La identidad fundamental de la segunda muerte (simbólica) y el crimen absoluto de Sade puede ejemplificarse mediante la obsesión de Kant con el trauma de un proceso judicial contra el rey, su sentencia de muerte (en contraste con el simple regicidio en el acto de la rebelión). Es decir, ¿por qué la acción legal contra el rey, su ejecución, es un crimen absoluto sadeano que ningún castigo ni ninguna penitencia pueden compensar? El asesinato del rey en el acto de la rebelión socava el poder legal existente, pero sólo en el nivel de la realidad; es, sencillamente, una parte del proceso de corrupción y generación (sociales) que deja intacta la legalidad simbólica. Si, por el contrario, después de su derrocamiento exitoso, organizamos un proceso judicial contra él, esto es, contra la encarnación y garantía última del poder legal, cometemos el crimen absoluto: socavamos el poder legal, el gobierno de la ley como institución simbólica –que es la razón por la cual, como lo expresa Kant, la ejecución legal del rey es un "suicidio del Estado"–. O bien, en

"hegelés": este crimen ya no puede ser medido según las normas de legalidad, no es una simple negación externa de la legalidad sino su "negación de la negación"; socava el punto de vista mismo desde el cual puede concebirse un acto como "ilegal". Respecto de la noción kantiana del "suicidio del estado", cf. capítulo 5 de Slavoj Zizek, *For They Know Not What They Do* (Londres y Nueva York: Verso Books, 1991).

7 Hay un detalle cautivante en lo que respecta a la "verdadera historia" del hombre elefante: cuando los historiadores examinaron las fuentes, descubrieron que el mito de sus orígenes tenía en los hechos un sorprendente fundamento: un diario local de su ciudad natal contiene una pequeña nota según la cual –precisamente en la época del embarazo de su madre–, durante el desfile de un circo, un elefante enloqueció y estuvo a punto de pisotear a una mujer embarazada.

8 En cuanto al concepto de la *"voix acousmatique",* cf. Michel Chion, *La Voix au cinema* (París: Cahiers du Cinema, 1982).

9 La oposición de voz y mirada como objetos corresponde al antagonismo de las pulsiones de vida y de muerte: la voz vivifica, en tanto que la mirada mortifica.

10 Hay, sin embargo, un tercer tipo de grito que no es ni silencioso ni vocal, sino *vocalizado de manera diferida*. Lo hallamos, entre otros ejemplos, hacia el final de *El padrino III* (*Godfather III*), de Coppola: es proferido por Michael Corleone (Al Pacino) en la escalinata de la ópera de Palermo, después de que un asesino de la mafia mata a su amada hija; al principio, el grito es silencioso, somos testigos, en un completo silencio, de la desesperada apertura de su boca; después de un par de segundos, el sonido nos golpea con toda su fuerza –lo que está en juego aquí es una especie de autorreflexividad, como si el grito fuera vocalizado en el preciso momento en que el sujeto percibe, toma consciencia de su silencio–. Mientras el grito sigue siendo silencioso, flotamos en una especie de "estasis" del tiempo (en el sentido que este término adquirió con Walter Benjamin), el movimiento se suspende, toda la vida del héroe se condensa en las tres imágenes superpuestas en el "ahora" intemporal (la hija asesinada; la novia asesinada mucho tiempo atrás; la esposa perdida); cuando el grito resuena, Michael se encuentra en un lugar homólogo al de Edipo en Colono: por medio de aquél, su "fuerza vital" se evapora, Michael es "vaciado", su destino simbólico se cumple; lo que queda de él es una cascara vacía, una pompa de jabón desvanecida, un puro residuo de lo Real. Es por lo tanto muy coherente que a este grito lo siga una especie de *flashback* invertido, un salto hacia un futuro no especificado en el que Michael, un anciano solitario sentado en una silla de jardín, se desmorona súbitamente y cae muerto: esta figura completamente vacía privada de vida es todo lo que queda de él después del grito...

11 Cf. Michel Chion, "Le Quatriéme Cote", en *Cahiers du Cinema* 309 (1980), pp. 5–7.

12 Semejante ojo gigantesco que vive su propia vida –esto es, un *órgano* particular que coincide misteriosamente con *todo el cuerpo* (*organismo*)– es tal vez el objeto psicótico fundamental y, al mismo tiempo, la

encarnación más pura del *objeto a.* En eso consiste el efecto siniestro de la herida de Amfortas en el *Parsifal* de Sybergerg, de este pedazo sangrante de carne humana que es transportado sobre un almohadón *fuera* del propio Amfortas, como un objeto externo, autónomo y parcial. El cuento "William y Mary", de Roald Dahl, se apoya en la misma matriz fantástica: un paciente terminal acepta sufrir una operación experimental; si ésta tiene éxito, su cerebro sobrevivirá solo, flotando en un líquido especial y conectado con el mundo exterior a través de un ojo...

13 En consecuencia, lo que constituye la "realidad" es justamente la *extracción* de esta mancha de lo real que cubre el vacío del eje infinito de la perspectiva. Esta (tercera y última) determinación (de Lacan) de la psicosis complementa a las dos precedentes –fascinación por la imagen del doble, paradigma de la agencia paranoica; forclusión del Nombre del Padre– y cierra, de este modo, la serie cuya lógica inherente sigue la tríada Imaginario, Simbólico, Real. Es decir, cada una de estas dos determinaciones subsiguientes fundamenta retroactivamente a la anterior: el sujeto es fascinado por la imagen de su doble en la medida en que carece de la eficiencia del significante central, el Nombre del Padre, que le permite tomar distancia respecto de la relación imaginaria, esto es, mediarla por su contexto simbólico; el Nombre del Padre no es, en última instancia, más que una designación de la falta central en torno a la cual se estructura el orden simbólico, la falta que es revelada por la extracción de la mancha excedente del marco de la "realidad".

14 En este punto, debería recordarse que "El grito silencioso" es también el título del famoso pseudodocumental antiaborto que muestra la desesperada lucha del feto contra las tijeras del abortista. *El grito* de Munch proporciona una especie de respuesta anticipada al mismo: el verdadero horror no es ser arrancado del vientre materno sino estar aprisionado en él.

15 Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volunte I: An Introduction* (Nueva York: Vintage, 1980), p. 154 [*Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber,* México: Siglo XXI, 1985].

16 Lo que aquí debería hacerse es "alegorizar" al mismo Jameson, esto es, leer su teoría de la ruptura entre el modernismo y el postmodernismo como un señalamiento alegórico de su propia estrategia teórica: por un lado, su procedimiento permanece dentro de los confines modernos de un esquema teórico abstracto (en última instancia, la tríada misma de realismo, modernismo, postmodernismo), cuya función es servir como marco y pretexto para una abundancia de observaciones particulares; por el otro lado, el "último horizonte" de Jameson es la noción postmoderna de la Historia como Real/Imposible, es decir, la necesidad implacable que socava todo intento de controlarla, de reducir su contingencia a un relato simbólico coherente.

17 Cf. la famosa respuesta de Abraham Lincoln a la solicitud de un favor especial: "Como Presidente, no tengo sino ojos constitucionales; no puedo verlo a usted".

18 En ello consiste, según Lacan, la disimetría entre Edipo y Yocasta: Edipo no sabía qué estaba haciendo, en tanto que su madre supo todo el tiempo quién era su compañero sexual; la fuente de su goce era, precisamente, la ignorancia de Edipo. La conocida tesis del vínculo íntimo entre el goce femenino y la ignorancia adquiere con ello una nueva dimensión intersubjetiva: la mujer goza en la medida en que su *otro* (el hombre) no sabe.

19 Cf. Michel Silvestre, "Le Père, sa fonction dans la psychanalyse", en *Demain la psychanalyse* (París: Navarin Editeur, 1987), pp. 84–111 [*Mañana el psicoanálisis,* Buenos Aires: Manantial].

20 Uno está tentado de proponer una lectura de *Gilda* (ídem), de Charles Vidor (1946), de acuerdo con estos lincamientos: el eje libidinal fundamental del film es la relación homosexual latente entre Glenn Ford y su corrupto y obsceno doble paterno, en tanto que el papel de Gilda, la *femme fatale,* es justamente el de inducirlo a renunciar a esta "eclosión del goce" y a asumir una relación sexual "normal". En otras palabras, el plus obsceno que hace descarrilar al circuito "normal* pertenece al "padre anal", *no* a la *femme fatale* que es en realidad un agente de la normalización; el título de la famosa canción del film debería ser "Échale la culpa al padre anal" en vez de "¡Échale la culpa a mami!" Cf. Gregg Foster, "Going Straight with *Gilda*", *Qui Parle* 2, vol. 4 (Berkeley: University of California, 1991).

21 El padre como Cosa es lo que está originalmente prohibido, es decir, la parte de sí mismo a la que el sujeto debe renunciar a fin de convertirse en "él mismo", de alcanzar su identidad simbólica. Este universo simbólico es, por otro lado, "mantenido unido" por el Nombre del Padre como agencia de la prohibición –el agente de *la prohibición* simbólica es, por lo tanto, precisamente el objeto que estaba originalmente *prohibido*–.

22 Razón por la cual preferimos el término "padre anal" al habitual "padre primordial": si bien ambos designan a la misma entidad, "padre anal" apunta de manera más apropiada hacia la naturaleza obscena del padre como "objeto parcial" presimbólico.

23 Respecto de esta ambigüedad del objeto "anal", véase capítulo 3.2 del presente libro.

24 La misma inversión caracteriza a la figura de la cultura popular del "malhechor", desde el status ambiguo del hitchcockiano hasta Darth Vader en la trilogía de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*) (quien, no debería olvidarse, también usa una máscara que oculta un rostro distorsionado y amorfo, es decir, que también desempeña el papel de "padre anal").

25 Es interesante advertir cómo Aldous Huxley (en su guión para la versión de *Orgullo y prejuicio* de William Wyler) modificó la figura de Lady Catherine de Bourgh, añadiéndole una especie de giro reflexivo: ésta, que en la novela es despreciada como completamente "malvada" y que desempeña el papel del "mediador" que posibilita la reunión final de Darcy y Elizabeth sin saberlo en absoluto, en el film asume conscientemente el papel de una anciana maliciosa a fin de poner a

prueba el amor de Elizabeth por Darcy; en síntesis, es una donadora que asume, adrede, el papel de malhechora.

26 Empero, no es necesario recurrir a la ficción cinematográfica a fin de sumariar esta actitud escindida del sujeto "postmoderno"; basta con recordar la modalidad de la presencia de Occidente en Bagdad durante la Guerra del Golfo: por un lado, Peter Arnett de la CNN informando en vivo, reducido a una pura mirada, como si no hablara desde allí, es decir, como si él mismo estuviera mirando el bombardeo por televisión; por el otro, la destrucción física total del país, en el cual se arrojaron más bombas que en Vietnam...

27 Cf. capítulo 5 de Zizek, *The Sublime Object of Ideology.*

28 James G. Ballard, *Crash,* "Introduction to the Frenen Edition" (Londres: Triad/Panther Books, 1975), p. 8 [*Crash,* Buenos Aires: Minotauro, 1984]. Esta actitud encuentra su expresión más clara en una serie de films recientes que ponen en escena la paradoja de Chuang Tzu y su mariposa: lo que al principio parece ser un sueño (o un recuerdo retrospectivo) demuestra ser, retroactivamente, la "realidad" misma, y viceversa, como *en Alucinaciones del pasado* (*Jacob's Ladder*), de Adrián Lyne, en cuyo mismísimo final la perspectiva del héroe, un veterano de Vietnam perseguido por antiguas pesadillas de la guerra, se invierte: el único "presente" es el propio Vietnam, y las escenas de los Estados Unidos no son más que sus alucinaciones en su lecho de muerte...

29 En un nivel más general, la sucesión misma de las tres modalidades en la puesta en escena de los dramas musicales de Wagner en Bayreuth sintetiza la tríada de Jameson de *realismo, modernismo, postmodernismo.* El modernismo es, desde luego, la marca del así llamado "neoBayreuth" a comienzos de la década de 1950, cuando Wieland Wagner desechó como "realistas" espadas, yelmos y chucherías "nórdicas" similares e impuso un ascetismo abstracto; él escenario vacío con sólo algunos símbolos deslucidos sobre el mismo, cantantes con túnicas blancas, la interacción de luces y sombras como el principal generador de tensiones dramáticas visuales (el uso de potentes reflectores). El exponente principal del postmodernismo fue, a su vez, Patrice Chereau en su legendaria puesta del *Anillo* en 1976–1980: el retorno a la abundancia de detalles "realistas" (incluyendo caballos vivos en el primer año de las *Walkirias*), aunque dentro del marco "hiperrealista" que deja en suspenso su "veracidad" y los postula como momentos de una "realidad psíquica" pesadillesca.

30 Este fondo también nos permite situar el poder fantasmático de la imagen de un "buque fantasma" que erra solitario por el mar como una mancha negra, tal como sucede en la novela de aventuras *El naufragio del Mary Deare,* de Alistair Maclean: ¿no es el capitán al que los rescatadores hallan en el barco abandonado una nueva figuración del Holandés Errante?

31 Cf. Stephen Jay Gould, "Adam's Navel", en *The Flamingo's Smile* (Harmondsworth: Penguin Books, 1985). Incidentalmente, en eso consiste el error de Friedrich Engels en *El origen de la familia, la*

propiedad privada y el estado: consideró equivocadamente a la familia "punalua" (todos los hermanos del clan A casados con todas las hermanas del clan B, su contraparte), un "fósil" ideológico fabricado por la sociedad india reciente, como una verdadera forma pasada de familia.

32 Georg Lukacs articuló un cambio homólogo en relación con *Waverly*, de Walter Scott: desde la perspectiva de la "sociedad civil", el marginado romántico es percibido súbitamente como un delincuente común.

33 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 382. Bástenos con recordar cómo ejerce su poder en la Opera: se venga del nuevo director por dar éste preferencia a las consideraciones comerciales sobre las artísticas, es decir, se esfuerza por impedir la comercialización utilitaria de la Opera.

34 Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (Nueva York: Routledge, 1990), pp. 26–27.

35 Es suficiente con recordar, en el dominio ideológico propiamente dicho, el modo en que Juan Perón "mantuvo unido" al movimiento que lleva su nombre: el peronismo era una movimiento profundamente heterogéneo en el que había lugar para sindicalistas de izquierda así como para el militarismo aristocrático; Perón funcionaba como un Nombre que no reducía esta heterogeneidad sino que, simplemente, la contenía como en un recipiente vacío; la unidad del peronismo fue posible por el hecho de que todos sus corrientes se reconocían en un *significante* común.

36 Cf. *Ich möchte ein solcher werden wie... Materialien zur Sprachlosigkeit des Raspar Hauser,* comp. Jochen Hoerisch (Francfort: Suhrkamp Verlag, 1979).

37 Esta inversión de la metáfora del niño y el agua sucia también nos permite determinar de manera sucinta la oposición entre el psicoanálisis lacaniano y la versión psicoanalítica propia de la psicología del yo. En esta última, el objetivo de la cura analítica es desembarazarse del agua sucia (síntomas, tics patológicos, etc., esto es, todo lo que se manifiesta como una perturbación) a fin de mantener al (yo) niño lo más incorrupto posible, limpio de todos los manchones oscuros, mientras que el objetivo de la cura lacaniana es echar fuera al niño (suspender el yo del analizando), para que el analizante se enfrente con su "agua sucia", con los síntomas y los fantasmas que organizan su goce. En otras palabras, ¿no es la estrategia de las así llamadas "asociaciones libres" en la cura psicoanalítica, precisamente, suspender la función del yo de modo tal que, una vez que disminuye su control, lo "sucio" del analizante salga a la luz?

38 Respecto de esta prohibición, cf. capítulo 5 de Zizek, *For They Know Not What They Do.*

39 Citado de D. Ph. Verene, *Hegel's Recollection* (Albany: State University of New York Press, 1985), pp. 7–8.

40 Respecto de esta noción del sujeto, cf. Joan Copjec, "The Orthopsychic

Subject: Film Theory and the Reception of Lacan", en *October* 49 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), pp. 53–72.

41 Cuando los teóricos de los trastornos fronterizos (Otto Kernberg *et al*) deploran que el notorio "sentimiento de vacío" sea la queja fundamental de los pacientes en la actualidad, un lacaniano debería reconocer en este "vacío", en consecuencia, *otro nombre para el sujeto:* nos encontramos con éste en el punto mismo en que el "yo" es depurado de su contenido.

42 Por lo tanto, la ilusión del Amo es, *stricto sensu*, "trascendental": un Amo es alguien que finge poseer el insondable *je ne sais quoi*, la Cosa nouménica más allá de las cualidades fenoménicas positivas. El gesto fundamental del giro trascendental de Kant es precisamente prohibir a quienquiera actuar de esta manera: la Cosa sigue siendo inaccesible para siempre. Si, como lo expresa Lacan, la filosofía es la reapropiación del conocimiento por el Amo y, como tal, una versión del discurso de éste (cf. su *Séminaire XVII: L'envers de la psychanalyse* [París: Editions du Seuil, 1991] [*Seminario XVII: el reverso del psicoanálisis,* Buenos Aires: Paidós, 1992], el "giro trascendental" de Kant corta este vínculo entre la filosofía y el discurso del Amo: la filosofía trascendental "cambia el registro" al discurso de la histérica.



5
¿POR QUE HAY SIEMPRE DOS *PADRES?*

5.1 En los orígenes del *noir*: el padre humillado

El Otro paranoico

En la cultura popular de la actualidad, hay dos fenómenos que ejercen un poder de fascinación perdurable sobre la así llamada teoría "postmoderna": Alfred Hitchcock y el *film noir*. Sin embargo, en cada uno de los dos casos la fascinación funciona de una manera completamente diferente: la *oeuvre* de Hitchcock desencadena un torrente de interpretaciones que en su mayor parte se excluyen mutuamente (psicoanalítica, hermenéutica, deconstructivista, feminista, religiosa, semiótica, etc.), una abundancia de ingeniosas movidas interpretativas que se esfuerzan por transformar en éxitos incluso sus fracasos evidentes,[1] mientras que las primeras características que saltan a la vista en relación con los textos sobre el *film noir* son su pobreza y uniformidad teórica inusuales. Es decir, el grueso de lo que se escribe sobre *el film noir* consiste en variaciones agobiadas de clisés sobre su estilo visual (la influencia del expresionismo alemán: la interacción de luces y sombras, los ángulos inusuales, etc.); sobre sus procedimientos narrativos (*flashbacks*, voces superpuestas a la imagen, etc.); sobre su trasfondo social (la corrupción de las megalópolis americanas; el impacto social de la Segunda Guerra Mundial; la emancipación de las mujeres como fundamento de la figura de la *femme fatale* que da expresión a la inestabilidad de la identidad masculina); sobre la visión existencial noir (el destino inexorable y su interconexión paradójica con la libertad, por ejemplo); etc.[2] El

deseo de poner en palabras la fascinación obvia por el *film noir*, de traducirla a logros teóricos positivos, parece, en cierto modo, intrínsecamente impedido, condenado a fracasar: como si la oposición Hitchcock/*film noir* repitiera la oposición lacaniana clásica del síntoma que da origen a las interpretaciones y el fantasma que las bloquea. En vez de deplorar la debilidad de los escritos sobre el *film noir*, en vez de tratar de reemplazarlos por una nueva y mejor teoría, nuestro primer paso debería ser, por ende, una especie de "metacomentario" que dilucidara la oposición misma de Hitchcock y el *film noir*.

Una de las escenas hitchcockianas quintaesenciales es la "soledad del héroe en la multitud": el héroe y su adversario intercambian golpes ante la vista de un público ignorante que no conoce (y no debe conocer) lo que hay verdaderamente en juego en la confrontación; ambos tienen que limitar sus movimientos a lo que se ajusta al marco de lo públicamente admisible. Las tres versiones de esta escena son, desde luego, la manifestación política en *Los treinta y nueve escalones* (*The Thirty-Nine Steps*, 1934), el baile de beneficiencia en *Saboteador* (*Saboteur*, 1942) y el remate en *Intriga internacional* (1959): en este último, Cary Grant provoca un escándalo público a fin de que la policía se lo lleve, para escapar de ese modo a su captura por los espías rusos que controlan el edificio; éstos sólo pueden observar pasivamente el espectáculo, dado que cualquier intervención abierta de su parte alertaría al público ignorante. Tenemos aquí tres miradas, tres posiciones subjetivas: el actor que hace un movimiento; su oponente, contra el cual se dirige ese movimiento, que reconoce con claridad su sentido, aunque sólo puede observarlo impotente; y el Otro ignorante, el público presente.[3] El rasgo crucial, la condición estructural de esta interacción es la *ignorancia benevolente del Otro:* éste sintetiza a la opinión pública en su inocencia inherente, y es debido a esta inocencia que las tres escenas funcionan como interludios cómicos.

No obstante, recordemos la escena final de *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946): Devlin se fuga, con la envenenada Alicia, de la casa de Sebastian ante los propios ojos de los colaboradores nazis de este último. Lo que encontramos aquí es una estructura subyacente homóloga a las tres miradas, a las tres posiciones subjetivas: el Otro ignorante son en este caso los miembros del círculo nazi que no saben que Alicia es una espía americana y que Sebastian lo sabe (que es la razón por la cual la está envenenando lentamente con la ayuda de su madre); los actores son Devlin y Alicia –él la escolta mientras bajan las escaleras, presentándose como el amigo que la llevará al hospital con el acuerdo de Sebas-

tian–; los oponentes indefensos son éste y su madre, reducidos al rol de observadores pasivos; si bien el acto de Devlin está dirigido contra ellos, cualquier contraataque público de su parte revelaría al instante a los miembros de la banda nazi que Alicia es una espía americana y que Sebastian lo sabe, con lo que éste firmaría su sentencia de muerte. Lo que hace que esta escena sea diferente a los tres interludios cómicos antes mencionados es el carácter de la tercera agencia, el gran Otro ignorante, el público que es testigo del duelo entre el actor y su oponente: el Otro pierde aquí su inocencia benevolente y asume los rasgos de una amenazadora agencia paranoica. Quienes incluyen *Tuyo es mi corazón* entre los pocos films de Hitchcock que exhiben una sensibilidad *noir* están, por lo tanto, en lo cierto: uno de los rasgos que caracterizan el universo *noir* es, justamente, esta mutación en el status del gran Otro.

Esta visión cambiada del universo nos permite definir la brecha que separa a la novela policial clásica (de lógica y deducción) de la novela *hard-boiled*.[4] Es decir, la de lógica y deducción aún se apoya en el gran Otro consistente: el momento, al final de la novela, en que el flujo de los sucesos se integra al universo simbólico, narrado, relatado en la forma de una historia lineal (las últimas páginas en las que, al identificar al asesino, el detective reconstruye el verdadero rumbo de los hechos), origina un efecto de pacificación y el orden y la consistencia se reinstalan, mientras que el universo *noir* se caracteriza por una escisión radical, una especie de desequilibrio estructural respecto de la posibilidad de narrativización: la integración de la posición del sujeto al campo del gran Otro, la narrativización de su destino, sólo se vuelve posible cuando el sujeto ya está, en un sentido, muerto, si bien aún vivo, cuando "el juego ya terminó", en síntesis: cuando el sujeto se encuentra en el lugar bautizado por Lacan como "el entre-dos-muertes" (*l'entre deux morts*).[5] Aquí nos basta con recordar *Con las horas contadas* (*DOA*, 1949), de Rudolph Maté: el médico informa al héroe que ha sido envenenado mortalmente y que sólo le quedan uno o dos días de vida; el héroe pasa el tiempo que le resta en una búsqueda frenética de su propio asesino, es decir, reconstruyendo la historia que condujo a su asesinato.[6] En la medida en que el sujeto no asuma esta situación de "muerto vivo", todo intento de narrativización, de integración de su destino al tejido simbólico será, por definición, letal: una amenaza mortal ronda en torno de su esfuerzo por "contar toda la historia" acerca de sí mismo. La puesta en palabras no da lugar a la pacificación, la reconciliación con la propia comunidad simbólica (como en la novela policial clásica) sino que, más bien, origina un peligro

mortal. Entre numerosos ejemplos de ello, éstos son los cuatro más elocuentes:

1) *El reloj asesino* (*The Big Clock*, 1947, John Farrow). ¿Qué confiere a esta historia su carácter *noir*? Ray Milland, un periodista investigador, es contratado por un corrupto magnate de la prensa (Charles Laughton) para identificar al individuo desconocido que abandonó secretamente la casa de una muchacha asesinada la noche anterior siendo, con ello, el principal sospechoso; lo que únicamente el periodista sabe es que este individuo desconocido no es otro que *él mismo*, con lo que se ve obligado a poner en marcha la maquinaria de la investigación que, tarde o temprano, lo señalará con el dedo. El sabor *noir* atañe a esta posición del sujeto que sólo puede observar impotente cómo la trampa colocada por la maquinaria investigadora –es decir, discursiva–, nominalmente conducida por él mismo, se cierra en su torno...

2) *Al filo de la noche* (*Sorry, Wrong Number*, 1948, Anatole Litvak) es la historia de una arrogante mujer rica, atada al lecho a causa de la parálisis de sus piernas, que accidentalmente escucha una conversación telefónica acerca de la planificación de un asesinato; emprende la investigación del asunto y, después de todo un día de telefonear, descubre finalmente que la víctima del crimen previsto es ella misma, demasiado tarde, dado que el asesino ya está en camino... El film es un ejemplo de libro de texto de la tesis lacaniana acerca de la manera en que la verdad del sujeto está constituida por el discurso del Otro: la narradora reúne gradualmente todas las piezas y (re)construye los hechos, comprendiendo que, sin saberlo, ella era la pieza central de una intrincada trama; en síntesis, encuentra su verdad fuera de sí misma, en la red intersubjetiva cuyos efectos escapan a su control.

3) *La ventana* (*The Window*, 1949, Ted Tetzlaff). Este es un caso ejemplar de lo que Gilles Deleuze llama *"le flagrant délit de légender"*,[7] la historia de un niño, inclinado a inventar cuentos, que una noche es testigo de un asesinato real que ocurre en el departamento vecino. Cuando se lo comunica a sus padres, éstos, naturalmente, lo toman por otra de sus fantasías y, como castigo, lo obligan a contarle a los vecinos las mentiras que divulgó sobre ellos; de ese modo, éstos se enteran de que el niño es un testigo peligroso y se disponen a matarlo cuando los padres lo dejen solo en el departamento durante un fin de semana...

4) *Raíces en el fango* (*Mr. Arkadin* o *Confidential Report*, 1955),

de Orson Welles, la historia de un hombre inmensamente rico que, fingiendo amnesia, contrata a un periodista para que exhume detalles de su pasado. Paso a paso, el periodista reconstruye la verdad, una oscura historia de crimen, traición y engaño, aunque todos los testigos del pasado de Arkadin con los se contacta son encontrados poco después muertos. Finalmente, el periodista capta el verdadero objetivo de su investigación: Arkadin lo contrató para que ubicara a todos los testigos que quedaban de su pasado criminal; al deshacerse de ellos y, por último, del propio periodista, su pasado quedaría enterrado para siempre... La ironía del film es, desde luego, que la rememoración (la exhumación de la verdad acerca del pasado) está aquí directamente al servicio del olvido –¿y acaso no es también esta historia una metáfora sucinta de un capitalismo caracterizado (como se sabe desde Marx en adelante) por una asimetría estructural entre sincronía y diacronía: sólo puede establecerse como una totalidad sincrónica borrando las huellas de su traumático pasado diacrónico?

¿Qué tienen en común estos ejemplos (lo mismo que muchos otros)? El espacio intersubjetivo, "público", ha perdido su inocencia: la narrativización, la integración al orden simbólico, al gran Otro, lejos de conducir a alguna clase de reconciliación, da lugar a una amenaza mortal.[8] Lo que debería tenerse en cuenta aquí es que esta *neutralidad* del orden simbólico funciona como la garantía fundamental para el así llamado *"sentido de la realidad":* tan pronto como esta neutralidad es manchada, la propia "realidad externa" pierde el carácter evidente por sí mismo de algo presente "allí afuera" y comienza a vacilar, es decir, es experimentada como delimitada por un marco invisible: la paranoia del universo *noir* es primordialmente visual, basada en la sospecha de que nuestra visión de la realidad ya está siempre distorsionada por algún marco invisible tras nuestras espaldas, razón por la cual también debería incluirse a Edward Hopper entre los autores *noirs*. Lo que tenemos en mente aquí no es el hecho de que éste, antes de ser famoso, se ganara la vida dibujando portadas para novelas sensacionalistas *hard-boiled* ni que muchos de sus dibujos, sobre todo sus aguafuertes (*Sombras nocturnas* [1921], por ejemplo) contengan motivos que evocan el universo *noir* (el juego de sombras, extraños ángulos del punto de vista, escenas solitarias —-de las megalópolis nocturnas, etc.). La cuestión es un poco más refinada: se refiere primordialmente al modo en que el *marco* opera en sus pinturas (tomando en cuenta la ambigüedad fundamental de este término en el universo *noir*).

Es decir, es como si, en ellas, el marco se "desencolara", se soltara, extendiera o contrajera con respecto a sus límites reales. Por un lado, sus pinturas refuerzan la idea de espacios y elementos más allá de los límites de la propia escena, como si divisaran un campo más amplio que la esfera que el cuadro puede encerrar. En relación con las pinturas de Hopper, Pascal Bonitzer habló de "un semblante de fuera de campo" (*"un semblant de hors-champ"*): funcionan como fragmentos en la interacción de *champ y hors-champ*, siempre se refieren a un complemento externo, ausente; como lo señala Bonitzer, este efecto de "enmarcado contingente y nómade" es posible sólo contra el telón de fondo del cine, es decir, expone la manera en que la pintura reflejó su aparición, el hecho de que la "cámara en movimiento" capture una realidad que es en sí misma contingente y que, en última instancia, carece de sentido.[9] Por otro lado, está el efecto opuesto del marco contraído; lo que aquí tenemos en mente es el hecho, advertido por numerosos historiadores del arte, de que las pinturas de Hopper hacen visibles, simultáneamente, el interior y el exterior de un edificio (por ejemplo, un cuarto iluminado con una persona solitaria, visto desde afuera a través de la ventana de una casa que, por otra parte, está a oscuras) –lejos de quedar en suspenso, su tensión antagónica es, con ello, puesta en escena como tal–. Incluso cuando el contenido "oficial" de una pintura se limita al interior, parece como si la escena pintada se viera a través de una ventana invisible que la enmarcara. Basta con recordar su *Oficina de noche* (1940): si bien el punto de vista "oficial" es interno a la oficina iluminada (cercano al techo), no puede evitarse la impresión de que un marco (de ventana) invisible nos separa del interior de la habitación (un efecto confirmado por los bosquejos para esta pintura, en los que pueden discernirse con claridad las huellas de un marco de ventana). En el nivel temático, el efecto de *hors-champ* se manifiesta en dos motivos constantes de Hopper:

• una mujer o una pareja cuyas miradas están inmovilizadas en algún punto externo a la pintura (en Hopper, las parejas nunca se miran directamente a los ojos, lo que constituye una especie de equivalente visual de las parejas "modernistas" de las novela de Marguerite Duras, que sólo pueden hallar el amor concentrándose en alguna actividad externa, por ejemplo la búsqueda de una tercera persona);

• la limitación del contenido pintado a un reflejo fragmentario de una fuente de luz externa (la parte iluminada de la habitación cercana a la ventana abierta, por ejemplo).

La inscripción del marco en el cuadro, por otra parte, se hace patente en la obsesión de Hopper con el motivo de la ventana como límite y vínculo entre el interior y el exterior. Este excedente/falta del marco con respecto a la esfera real de la pintura introduce una *inestabilidad de la visión* inherente: el efecto obtenido consiste en que lo que vemos es siempre un fragmento –la decisiva X siempre se nos escapa, nuestra visión está siempre "enmarcada" e implica, por definición, una mínima *"Realitätsverlust"*, "pérdida de realidad"–.

Regreso a "La mujer como síntoma del hombre"

¿Dónde debemos buscar la clave de este cambio, de esta perturbación en el "gran Otro" que provoca la perdida de realidad? ¿En el universo *noir* no es el mal epitomizado por la *femme fatale* que plantea una amenaza no sólo a la integridad moral del héroe sino a su identidad ontológica misma? ¿No debe buscarse el eje del universo *noir*, por lo tanto, en la relación del detective masculino con la mujer como su *síntoma*?

"La mujer es un síntoma del hombre" parece ser una de las tesis más notoriamente "antifeministas" del último Lacan. Hay, sin embargo, una ambigüedad fundamental respecto de cómo debemos leerla: esta ambigüedad refleja el cambio en la noción del síntoma dentro de la teoría lacaniana.[10] Si lo concebimos como Lacan lo articuló en la década de 1950 –a saber, como un *mensaje cifrado*–, entonces, por supuesto, la mujer–síntoma aparece como el signo, la encarnación de la caída del hombre, atestiguando que éste "cedió en cuanto a su deseo". Para Freud, el síntoma es una formación de compromiso: en él, el sujeto recupera, en la forma de un mensaje cifrado y no reconocido, la verdad acerca de su deseo, la verdad con la que no fue capaz de enfrentarse, a la que traicionó. Así, si leemos la tesis de la "mujer como un síntoma del hombre" contra este telón de fondo, nos aproximamos de manera inevitable a la posición que fue articulada con el mayor vigor por Otto Weininger, contemporáneo de Freud, un notorio antifeminista y antisemita vienes de fines de siglo que escribió el extremadamente influyente *bestseller Sexo y carácter*[11] y que luego se suicidó a los veinticuatro años de edad. Su posición consiste en que, según su propio status ontológico, la mujer no es más que una materialización, una encarnación del pecado del hombre: en sí misma no existe, razón por la cual la manera adecuada de liberarse de ella no es combatirla activamente o destruirla, sino que basta con que el hombre purifique su deseo, se eleve a la espiritualidad pura

para que, automáticamente, la mujer pierda pie, se desintegre. Advirtamos aquí el *Parsifal* de Richard Wagner, la referencia básica de Weininger: cuando Parsifal purifica su deseo y rechaza a Kundry, ésta pierde el habla, se transforma en una sombra muda y por último cae muerta; existía sólo en la medida en que atraía la mirada masculina. Aquí sería posible articular una teoría general del "performativo wagneriano": cuando, al final de *El holandés errante*, el ofendido capitán desconocido anuncia públicamente que es el "Holandés Errante" que vaga desde hace siglos por los océanos en busca de una esposa fiel, Senta se arroja desde un acantilado a la muerte; en *Lohengrin*, después de que el caballero misterioso revela su verdadera identidad en el relato del Grial (*"...ich bin Lohengrin gennant!"*), la desdichada Elsa se derrumba (*"Mir schwankt das Boden! Luft!"*); cuando, al final de *Parsifal*, éste se hace cargo de la función ritual del rey y revela el Grial, Kundry cae muerta... En los tres casos, el gesto ejecutivo por medio del cual el héroe asume abiertamente su mandato simbólico, revela su identidad simbólica, se demuestra incompatible con el ser mismo de la mujer.[12]

Esta tradición, que puede parecer extravagante y anticuada, resurge precisamente en el *film noir*, en el que la *femme fatale* también se transforma en un cieno informe y mucoso sin consistencia ontológica propia en el momento en que el héroe *hard-boiled* la rechaza, es decir, cuando rompe el hechizo, testimonio de lo cual es la confrontación final de Sam Spade con Brigid O'Shaughnessy en *El halcón maltes* de Hammett. Tenemos, de este modo, el mundo masculino de espiritualidad pura y comunicación no distorsionada, comunicación sin coacción (si se nos permite usar este sintagma habermasiano), el universo de la intersubjetividad ideal, y la mujer *no* es una causa externa, activa que atrae al hombre hacia la caída; es sólo una *consecuencia*, un resultado, una materialización de la caída del hombre. De modo que, cuando éste purifica su deseo de los residuos patológicos, la mujer se desintegra precisamente de la misma forma en que un síntoma se disuelve después de una interpretación exitosa, después de que hayamos simbolizado su significado reprimido. ¿No apunta en la misma dirección otra notoria tesis de Lacan, la afirmación de que "la mujer no existe"? La mujer no existe en sí misma, como una entidad positiva con plena consistencia ontológica, sino únicamente como un síntoma del hombre. Weininger fue también muy franco acerca del deseo comprometido, traicionado cuando el hombre cae presa de una mujer: la pulsión de muerte; después de toda la charla sobre la superioridad espiritual del hombre, inaccesible a las mujeres, etc., propone, en las

últimas páginas de *Sexo y carácter*, el suicidio colectivo como el único camino de salvación para la humanidad.

Empero, si concebimos el síntoma tal como fue articulado en los últimos escritos y seminarios de Lacan –como, por ejemplo, cuando habla sobre "Joyce el síntoma"–, a saber, como una formación significante particular que confiere al sujeto su propia consistencia ontológica, permitiéndole estructurar su relación básica y constitutiva con el *goce* (*jouissance*), entonces toda la relación se invierte: si el síntoma se disuelve, el sujeto mismo pierde pie, se desintegra. En este sentido, "la mujer es un síntoma del hombre" significa que *el hombre mismo existe únicamente a través de la mujer como su síntoma*: toda su consistencia ontológica cuelga, está suspendida de su síntoma, es "externalizada" en su síntoma. En otras palabras, el hombre literalmente *ex–siste:* todo su ser se encuentra "allí afuera", en la mujer. Esta, por su parte, *no* existe, *insiste*, razón por la cual no llega a ser únicamente a través del hombre: hay algo en ella que escapa a la relación con éste, la referencia al significante fálico; y, como es bien sabido, Lacan intentó captar este exceso mediante la noción de un *goce "no todo" femenino*. De esta forma, la relación con la pulsión de muerte también se invierte: la mujer, tomada "en sí misma", al margen de la relación con el hombre, encarna la pulsión de muerte, aprehendida como una actitud ética radical y elemental en extremo de insistencia intransigente, de "no ceder en cuanto a..." Por lo tanto, la mujer ya no es concebida como fundamentalmente "pasiva" en contraste con la actividad masculina: el acto como tal, en su dimensión más fundamental, es "femenino". ¿Acaso el acto *par excellence* no es el de Antígona, su acto de desafío, de resistencia? La dimensión suicida del mismo es evidente de por sí, de modo que cuando Lacan dice, en otro enunciado provocativo, que el único acto que no es un fracaso, el único acto *stricto sensu*, es el suicidio, vuelve a confirmar con ello la naturaleza "femenina" del acto como tal: los hombres son "activos", buscan refugio en la actividad implacable a fin de escapar a la dimensión propia del acto. La retirada del hombre respecto de la mujer (la retirada del detective *hard–boiled* con respecto a la *femme fatale* en el *film noir*, por ejemplo) es, así, efectivamente una retirada de la pulsión de muerte como postura ética radical: nos encontramos ahora en el punto exactamente opuesto a la imagen de Weininger de la mujer como incapaz de una actitud ética digna.[13]

Esta respuesta, sin embargo, no puede considerarse satisfactoria: la *femme fatale* como encarnación de la corrupción del universo es evidentemente un fantasma masculino, materializa sus antagonismos internos, razón por la cual no se la puede convertir en la *causa* de la "pérdida de realidad", de la mutación paranoica del Otro. Por consiguiente, tenemos que regresar a nuestra pregunta inicial: "¿Qué cambio tendría que acontecerle al orden simbólico para que la mujer se encontrara ocupando el lugar de una Cosa traumática?" Como sabemos por el psicoanálisis lacaniano, el garante fundamental de la situación "neutral" de la Ley simbólica dentro de la economía subjetiva es el padre como función simbólica, el Nombre del Padre, lo que Lacan llama la "metáfora paterna": el Significante Amo, el significante "vacío" sin un significado. La Ley que está "en el orden vigente" es, por definición, "ciega", ignorante, se eleva sobre las pasiones particulares: una comunidad se mantiene unida, en última instancia, a través de un significante que "significa todo" en la medida en que no significa nada en particular y que, con ello, permite que todos se reconozcan en él.[14] Por esa razón, nuestro paso siguiente debería ser buscar mutaciones eventuales en la situación de la función paterna. El lugar adecuado para comenzar es el principio mismo, o más precisamente: el punto inmediatamente anterior a él, la etapa última de la "prehistoria" de la novela *hard-boiled* en la que las cosas que son aún visibles se convertirán, un momento después, en invisibles –no en Chandler sino en Hammett–.

Frente al fulgor de la perdurable gloria de Chandler, Dashiell Hammett está hoy, en cierto modo, olvidado: todos los intentos de resucitarlo por medio de las ediciones de bolsillo de sus novelas, las nuevas biografías, etc., parecen condenados al fracaso. En vista de este fracaso persistente, se siente la tentación de arriesgar la hipótesis de que la razón fundamental no es la menor calidad de sus escritos sino una ruptura estructural entre su universo y un plenamente establecido universo *noir*. Hay obviamente algo en la lógica intrínseca de la obra de Hammett que se resiste a la señalización: sus cinco novelas son cinco *hapaxes**, cada una de ellas es única. Efectivamente dan lugar a series, pero con *otros* escritores (*Cosecha roja* inauguró la del detective solitario que interviene en una ciudad devastada por la guerra entre

* Del griego *hapax legomenon*, palabra o frase griega o latina de la que se conoce un solo ejemplo en toda la lengua (N. del T.).

bandas rivales; después de limpiarla oponiendo a una contra otra, se va tan solo como llegó; se trata de una serie que atraviesa los límites de los géneros, desde *Yojimbo* [ídem], de Akira Kurosawa, a *Por un puñado de dólares* [*For a Fistful of Dollars*], de Sergio Leone; *La maldición de los Dain* inauguró la de las novelas policiales en las que la fuente del mal actúa con la apariencia de oscuros cultos religiosos; *El halcón maltes* combinó la novela policial con la fórmula de la "búsqueda de un tesoro perdido"; *La llave de cristal* dio a la historia policial un sabor de "corrupción política"; *El hombre delgado* la inscribió en la tradición de la "comedia de costumbres" de los círculos elevados). Al agotar esta matriz de combinaciones, Hammett simplemente dejó de escribir, un gesto casi único en su radicalidad.

Por esa razón, y a pesar del hecho de que en la mayoría de sus cuentos y en dos de las novelas aparece el mismo detective privado sin nombre ("El agente de la Continental"), el universo narrativo de Hammett es exactamente lo opuesto al de Chandler, en el sentido de que el punto de vista subjetivo del detective ofrece al lector un punto recurrente de identificación. Esto –así como también el que Hammett se adhiera a la narración en tercera persona, mientras que el universo de Chandler es impensable sin la narración en primera persona– indica con claridad el lugar de su divergencia: el status del detective. El propio Chandler, al alabar a Hammett por introducir en la novela policial la realidad de las "calles oscuras", limita su panegírico diciendo "Pero todo esto (y también Hammett) no es del todo suficiente para mí": "Pero por esas calles oscuras debe caminar un hombre que no sea él mismo oscuro, que no sea deslucido ni tenga miedo. En este tipo de historias, el detective debe ser un hombre así. Es el héroe, lo es todo. Debe ser un hombre cabal y un hombre corriente y, no obstante, un hombre inusual..."[15] En síntesis, lo que le falta al detective de Hammett es precisamente la dimensión de la identificación imaginaria, del yo ideal, de una imagen en la cual pueda "verse como agradable para sí mismo" (un *bricolage* de rasgos contradictorios que definen el ideal imposible: corriente, pero inusual; perdedor, pero exitoso; cínico, pero creyente en la justicia).

Consideremos su obra maestra, *La llave de cristal:* ¿en qué consiste la diferencia entre Ned Beaumont, su personaje principal, y Philip Marlowe? Marlowe es un romántico cínico, lleno de agudezas, que invita al lector a identificarse con su perspectiva subjetiva, en tanto que Beaumont está en cierto modo "vacío", es una especie de página en blanco: su "autoexperiencia interior" sigue siendo totalmente inaccesible. (El estilo mismo de *La llave*

de cristal es "ascético", limitado a la mera designación de objetos y gestos externos, evitando incluso los predicados evocadores.) La cuestión decisiva es, sin embargo, que este blanco desempeña una función precisa y necesaria, dado que la tensión libidinal central de la novela depende de él: Ned acuerda colaborar con la banda en conflicto con Paul Madvig, su jefe y figura paterna, aunque en última instancia regresa a éste y organiza su victoria, y *La llave de cristal* gira en su totalidad sobre la siguiente cuestión: cuando Ned consintió en colaborar con el enemigo, ¿traicionó realmente a Paul o todo fue una especie de traición al cuadrado concebida para obtener la muy necesaria información sobre los planes del enemigo? Debido al "blanco" de Ned, la pregunta queda eternamente sin respuesta, sin decisión.

En contraste con su actitud "introvertida", inhibida, Paul Madvig epitomiza el despliegue obsceno y licencioso del poder.[16] Con ello, hemos alcanzado la buscada mutación en la figura paterna: en vez del padre tradicional –garante del gobierno de la Ley, es decir, el que ejerce su poder como fundamentalmente *ausente*, cuyo rasgo fundamental no es un despliegue abierto del mismo sino la amenaza del poder potencial–, obtenemos un padre excesivamente *presente* que, como tal, no puede ser reducido al portador de una función simbólica. El "blanco" de Ned, su actitud de inhibición, por lo tanto, es *stricto sensu* una reacción a la presencia excesiva del padre obsceno: esta presencia despierta una compulsión a abandonar, incluso a traicionar al padre, a volverse contra él poniendo en tela de juicio su poder. La traición al padre es un intento desesperado por poner a prueba su (im)potencia, sostenido por un deseo contradictorio: el de atraparlo en su impotencia, de denunciar su impostura, pero, simultáneamente, el de verlo sobrellevar con éxito la ordalía y así desmentir nuestras dudas.[17]

Esta figura del "otro padre" –el obsceno, siniestro, sombrío doble del Nombre del Padre– surgió por primera vez en toda su fuerza en las novelas de Joseph Conrad; lo que aquí tenemos en mente son, desde luego, figuras como las de Kurtz en *El corazón de las tinieblas* o Mister Brown en *Lord Jim*. En medio de la selva africana, en el "corazón mismo de las tinieblas", el héroe –cuyo nombre es una vez más Marlow, aunque sin la *e* final– se encuentra con Kurtz, una especie de "amo del goce", una figura paterna que se acerca en grado sumo a la representación imposible de lo que Kant llama el "mal radical", la maldad como actitud ética, como espiritualidad pura. Este padre se distingue por una serie de rasgos: es todopoderoso y cruel a más no poder, un Amo absoluto para quien no hay límites; sin embargo, al mismo tiempo,

tiene una comprensión intuitiva del núcleo mismo de nuestro ser (del ser del sujeto), nuestro deseo no tiene secretos para él, sabe que estamos aquí para matarlo y se resigna a ello (en *Apocalypse Now* [ídem], de Coppola, basado en *El corazón de las tinieblas*, Kurtz [Brando] sabe que Martín Sheen ha venido a matarlo y, de hecho, responde a su llamada, se somete a su destino). Quizá, la contemporaneidad de estas obras de Conrad con el momento en que, en *Tótem y tabú*, Freud propuso su teoría del "padre primordial", no sea una mera coincidencia: uno está tentado de decir que Conrad pintó lo que permanecía oculto para Freud (en la medida en que lo leemos en el nivel de lo que dijo explícitamente, al menos), a saber, el hecho de que el "padre primordial" no es una figura primitiva de una fuerza pura, presimbólica, bruta, sino un *padre que sabe*. El secreto fundamental del parricidio es que el padre sabe que el hijo ha venido a matarlo y acepta su muerte obedientemente. En su interpretación de *Hamlet* Lacan señaló el hecho crucial de que, en contraste con Edipo (que no sabe qué es lo que está haciendo), el padre de Hamlet *sabe* qué es lo que le sucedió y quién es el asesino; es justamente a causa de este conocimiento que regresa bajo la forma de un aparecido y encarga a Hamlet la venganza. Este conocimiento se refiere a un aspecto oscuro y licencioso del padre–rey que, por otra parte, es presentado como una figura ideal: fue asesinado en plena floración de sus pecados... Es, por ende, un tipo muy especial de conocimiento, un *conocimiento del goce*, es decir, el que, por definición, está excluido de la Ley en su aspecto universal–neutral: corresponde a la situación misma de la Ley el ser "ciega" a este conocimiento.

Ahora podemos regresar al *Parsifal* de Wagner: aquí también, el "centro de gravedad" libidinal de la acción, su verdadero eje, no es Parsifal–Kundry sino, más bien, la relación de Parsifal con Amfortas, el rey incapaz de desempeñar su función simbólico-ritual –fue herido en medio del pecado y sólo quiere morir (sus dos "lamentaciones" son, sin duda, los puntos salientes de la ópera)–. Amfortas, el rey humillado y sufriente, y su contraagente, el malvado mago Klingsor, él mismo impotente (castrado), si bien domina a Kundry: ¿no constituye su oposición una matriz de figuras que surge más tarde en el universo *noir* (Amos que son humillados a causa de su apego a la *femme fatale;* amos asexuados–impotentes que ejercen el poder sobre la *femme fatale*)? En otras palabras, la figura supuestamente arcaica del "padre primordial" es en realidad una entidad cabalmente *moderna*, un resultado de la *decadencia* de la metáfora paterna.[18]

Precisamente en la última página de su *Seminario XI*, Lacan dice que "cualquier refugio en que pueda establecerse una rela-

ción viable y templada de un sexo con el otro necesita de la intervención –esto es lo que el psicoanálisis nos enseña– del medio conocido como la metáfora paterna".[19] Esto es lo que, en última instancia, está en juego en el universo *noir*: el fracaso de la metáfora paterna (esto es, la emergencia del padre obsceno que suplanta al padre que vive de acuerdo con su función simbólica) hace imposible una relación viable y templada con una mujer: como resultado, ésta se encuentra ocupando el lugar imposible de la Cosa traumática. La *femme fatale* no es sino un señuelo cuya presencia fascinadora enmascara el verdadero eje traumático del universo *noir*, la relación con el padre obsceno, es decir, el incumplimiento de la metáfora paterna; toda la chachara habitual acerca de la "homosexualidad latente" pasa completamente por alto la dimensión primordial de esta relación.[20]

La cuestión decisiva que no debe omitirse aquí es que *la*. *femme fatale* y el padre obsceno y sabedor no pueden aparecer simultáneamente dentro del mismo espacio narrativo: mientras el último está aún presente, la mujer todavía no es fatal, sigue siendo un *objeto de intercambio* entre padre e hijo –el padre, como "Amo del Goce", dispone de la mujer–. *La llave de cristal* es única en la medida en que hace visible esta "génesis" oculta de la *femme fatale*. Es decir, ésta (Janet Henry, la hija del senador, una mujer desgarrada entre Paul y Ned, amada por ambos hombres) ya está allí, aunque en una especie de estado prenatal, como aquello que se convertirá en la *femme fatale* –como el propio detective *hard-boiled*, que también ya está ahí, aunque careciendo de "ello", su rasgo crucial, la forma de subjetivación que lo define–.[21] Las últimas líneas de *La llave de cristal*, después de que Ned le anuncia a Paúl su intención de abandonarlo junto con Janet, son por lo tanto una verdadera antípoda del final clásico de las novelas *hard-boiled*: en contraste con el desenlace habitual de la relación del héroe con la *femme fatale* (ya sea su rendición definitiva al poder de ella, que termina en el paroxismo de la muerte de ambos –*Pacto de sangre*, *Retorno al pasado*, etc.– o su repudio, que la convierte en un cieno mucoso –por ejemplo, *El halcón maltes*–), la *femme fatale* (futura) sirve aquí como un instrumento para asestar el golpe final a la figura paterna, transformándola en un naufragio viviente:

> Ned Beaumont dijo: "Janet se va conmigo".
> Los labios de Madvig se entreabrieron. Miró en silencio a Ned, y mientras lo "miraba" su rostro volvió a perder el color. Cuando estuvo del todo pálido, masculló algo de lo que sólo pudo entenderse la palabra "suerte", giró con torpeza, fue hasta la puerta, la abrió y salió, dejándola abierta tras él.

Janet Henry miró a Ned Beaumont. Este contemplaba fijamente la puerta.[22]

Esta interacción de las miradas en la que –en el momento mismo de lo que, "oficialmente" al menos, pretende ser una especie de final feliz– Ned no devuelve la mirada amante, dado que la suya permanece fija en el marco vacío de la puerta abierta, arroja sobre la mesa las cartas del final feliz:[23] la pareja "vivirá feliz para siempre", aunque al precio del padre quebrado, humillado y eliminado –todo lo que queda tras él es el marco vacío, la huella del *objeto a* retraído que, por medio de su retirada, hace posible la estabilización de la realidad–. El precio a pagar por el final feliz es, de este modo, la violación radical de la alianza simbólica que deja al Otro destrozado y para la que "traición" es una palabra demasiado generosa. Esta palabra rota es la verdad oculta, disimulada por la pretensión narcisista de "autenticidad" del detective *hard-boiled* tradicional. Todo esto sugiere la hipótesis de que el tipo de héroe hammettiano (cuya expresión más clara es Ned Beaumont y no Sam Spade o el innominado agente de la Continental) funciona como una especie de *"mediador evanescente" entre el detective clásico y el hard-boiled:* lo que aparece durante un breve instante en el espacio entre los dos narcisismos, entre las dos figuras enamoradas de su propio yo ideal (autoadmiración por las propias "celulillas grises" en el detective de la "lógica y la deducción"; autoadmiración por la propia "autenticidad" en el detective *hard-boiled*), es una figura única, "vacía" en la medida en que carece de identificación imaginaria, la figura del sujeto *noir* anterior a su subjetivación.

De Philip Marlowe a Dale Cooper

El "blanco", el quedarse al margen de la identificación imaginaria, es constitutivo para el sujeto hammettiano: es capaz de confrontar con lo "reprimido" propio, de superar su indecisión y realizar el acto destinado a elucidar su relación ambigua con la figura paterna obscena, únicamente al precio de su *aphanisis* (eclipse, apagón). Esto explica uno de los motivos fundamentales del universo *noir*, la "pérdida de memoria" que amenaza a la autoidentidad del sujeto: siempre hay un margen de incertidumbre que se adhiere al status ontológico mismo del sujeto *noir* –¿es él "verdaderamente él mismo"? ¿No es la herramienta inconsciente de una fuerza ajena que actúa a través de él? Un caso ejemplar de ello es *Cortina negra*, de Cornell Woolrich: a continuación de un

accidente callejero sin importancia, el héroe despierta de (lo que supone ha sido) un breve lapso de inconsciencia y se entera de que han pasado cuatro años; desconoce totalmente qué es lo que hizo durante ese tiempo, pero pronto avista a unos policías de civil que lo vigilan: es sospechoso de asesinato, de modo que se dispone a descubrir la verdad acerca de sí mismo... Hay un oscurecimiento semejante en el centro mismo de *Cosecha roja*, la primera novela de Hammett: un agente de la Continental borracho como una cuba se queda dormido en el departamento de la *femme fatale* local; al despertar, la encuentra a su lado con un cuchillo clavado en la espalda, y por un breve instante se cierne una incertidumbre radical –¿la mató él mismo durante su desmayo?–.[24] ¿Cuál es, entonces, la naturaleza precisa de esta *aphanisis*? Aquí, la lectura que hace Richard Rorty de *1984*, de Orwell, quizá pueda ser de alguna ayuda: en referencia al colapso de Winston a manos de O'Brien, su torturador, señala que la gente puede experimentar

> la humillación fundamental de decirse a sí misma, retrospectivamente, "Ahora que he creído o deseado *esto*, no podré ser nunca lo que esperé, lo que pensé que era. La historia que me he estado contando acerca de mí mismo... ya no tiene sentido. Ya no tengo un yo que tenga sentido. No hay un mundo en que pueda imaginarme viviendo, porque no hay vocabulario en que pueda contar una historia coherente sobre mí mismo". Para Winston, la frase que no podía expresar sinceramente y seguir siendo capaz, al mismo tiempo, de conservar su integridad, era "¡Háganselo a Julia!", y lo peor del mundo resultaban las ratas. Pero es de presumir que cada uno de nosotros se encuentre en las mismas relaciones con alguna frase y con alguna cosa.[25]

Una de las proposiciones fundamentales del psicoanálisis lacaniano es que esta frase o cosa que encierra el núcleo del ser del sujeto más allá de las identificaciones imaginarias está, de una manera irreductible, descentrada con respecto a la textura simbólica que define la identidad del sujeto: el sujeto puede enfrentar este núcleo éxtimo sólo al precio de su *aphanisis* temporal. Esto es lo que designa la fórmula lacaniana del fantasma ($\$ \lozenge a$): la autoborradura del sujeto frente a este cuerpo extraño (creencia, deseo, proposición) que forma la médula de su ser. En otras palabras, la *aphanisis* atestigua la discordancia irreductible entre el núcleo duro fantasmático y la textura de la narración simbólica: cuando me arriesgo a confrontar con este núcleo duro, "la historia que me he estado contando acerca de mí mismo ya no tiene sentido" o, como lo expresa Lacan en su *Seminario VIII*, el gran Otro (el orden simbólico) se derrumba en el pequeño otro,

objeto a, el objeto fantasmático. La extracción del *objeto a* del campo de la realidad confiere a este campo su consistencia: en la *aphanisis*, el *objeto a* ya no es extraído, asume una presencia plena, a consecuencia de lo cual la textura simbólica que constituía mi realidad se desintegra.

Corazón satánico (*Ángel Herat*), de Alan Parker, centrado en este motivo de la *aphanisis*, es tal vez el film clave del renacimiento *noir* postmoderno en la década de 1980. Su héroe es también un sujeto patológicamente escindido, un detective privado (Mickey Rourke) contratado por el misterioso Louis Cipher (Robert de Niro) para dilucidar el destino de un músico de jazz que desapareció varios años atrás; todos los testigos con los que se contacta el detective son asesinados poco después, misteriosa y brutalmente; el desenlace: Louis Cipher es en realidad el propio diablo (Lucifer), que ha contratado al detective para "ponerse al descubierto", dado que, años atrás, éste intercambió su identidad con la del músico de jazz en un ritual oculto, y luego se deshizo de los testigos en un estado de *aphanisis*... El tema de los rituales ocultos que juegan con fuerzas sobrenaturales es, desde luego, una constante del universo *noir* (introducido por primera vez por Hammett en *La maldición de los Dain*); sin embargo, con raras excepciones (entre ellas *La noche tiene mil ojos*, de Cornell Woolrich), la referencia a lo sobrenatural resulta ser una máscara que oculta alguna codiciosa intriga mundana. *Corazón satánico* invierte esta relación: lo que al principio pretende ser el clásico *noir* sondeando en un nido de corrupción cuyas raíces se remontan a un pasado lejano, súbitamente se transforma en un relato de lo sobrenatural. La misma mutación del tema de la "corrupción social" en lo "sobrenatural" está en juego en *Twin Peaks* (ídem): a pesar de periódicas alusiones "sobrenaturales" (cuyo status exacto es poco claro: ¿son irónicas o deben tomarse con seriedad?), la primera mitad de la serie sigue siendo una variación (si bien peculiar) sobre el tema *noir* clásico del desenmascaramiento de la corrupción que está al acecho tras la superficie idílica de una ciudad pequeña; en la segunda mitad, resulta que el asesino de Laura Palmer (su padre) era una herramienta inconsciente de "Bob", el espíritu maligno que mora en "Red Lodge".[26]

Aquí debería recordarse el reproche de Jean Renault, la encarnación fundamental del mal "mundano", a Dale Cooper: "Antes de que usted llegara, la vida en Twin Peaks transcurría tranquila y fluidamente, vendíamos drogas, organizábamos la prostitución, todo el mundo estaba contento; una vez que usted estuvo aquí, todo fue mal, la marcha normal de las cosas se trastornó..." En síntesis, en Twin Peaks la lógica de descubrir la corrupción que

está al acecho bajo la superficie idílica ya no funciona, dado que la corrupción ya es parte de esta idílica vida cotidiana. Lo único que puede perturbar el circuito normal es, por lo tanto, una intervención de la inocencia pura y virtuosa (Cooper), cuyo contrapunto no puede ser ya el mal mundano y social sino el "sobrenatural" externalizado. Por esa razón, el contraagente "humano" de Cooper en la segunda mitad de la serie, su ex colega Wyndom Earle, sólo puede ser alguien en busca de un contacto con la fuente de este mal sobrenatural (la "Red Lodge") y quien, por otra parte, lleva a cabo sus crímenes de un modo artificial y esteticista (por ejemplo, cubierto con símbolos ajedrecísticos), en contraste puro con la violencia brutal e impulsiva de las novelas *hard-boiled*. Así, el círculo está, en cierto modo, cerrado; es decir, todos recordamos las famosas palabras de Chandler con las que definió la manera en que Hammett pulverizó el universo de la novela de lógica y deducción clásica: "Hammett restituyó el asesinato a la clase de gente que lo comete con algún motivo, no sólo para proporcionar un cadáver; y con los medios que tiene a mano, no con pistolas de duelo forjadas, curare y peces tropicales".[27] En *Twin Peaks*, Lynch recorrió el mismo sendero hacia atrás: recuperó el asesinato de las calles y lo devolvió a la clase de gente que no lo comete con algún motivo (vulgar o codicioso), sino para proporcionar un cadáver a un juego esteticista; que no lo comete con los medios que se hallan a mano sino con antiguas ballestas y arañas venenosas en una jaula ubicada encima de la cabeza de la víctima...

A fin de concebir la lógica de este cambio, hay que considerar la *Crítica del juicio*, de Kant o, más precisamente, la diferencia entre lo bello y lo sublime planteada en su primera parte. Lo que nos incumbe aquí es su oposición en cuanto a la posibilidad de la representación y/o la simbolización: si bien la Idea/Cosa suprasensible no puede ser representada de una manera directa e inmediata, puede representarse la Idea "simbólicamente", bajo la apariencia de la belleza (en otras palabras, lo bello es un modo de representarnos "analógicamente" el bien en el mundo fenoménico); lo que la informidad caótica de los fenómenos sublimes hace visible, por el contrario, es la *imposibilidad* misma de representar la Idea/Cosa suprasensible. Con ello, lo sublime se revela como algo siniestramente cercano al mal: la dimensión que se anuncia en el caos sublime (el mar tempestuoso, los picos montañosos, etc.) es la dimensión misma del mal radical, es decir, de un mal cuya naturaleza es puramente "espiritual", suprasensible, no "patológica". Lo que debería tenerse en cuenta aquí es la asimetría entre el bien y el mal: el hecho de que "el mal no sea bello"

significa que no puede ser representado, ni siquiera simbólicamente, de una manera intermedia, por medio de la analogía, esto es, que, en cierto sentido, es más puramente "espiritual", más suprasensible que el bien; el mal radical es algo tan terrible que apenas puede concebírselo como una pura posibilidad mental, y no es en modo alguno representable:

> ... por medio del sentimiento de la belleza, podemos representarnos de una manera intermedia, simbólica, nuestra libertad, nuestro destino que consiste en nuestro ser libres, mientras que mediante el sentimiento de lo sublime experimentamos la imposibilidad de representarnos –aun analógicamente– el mal radical, la alteridad y el conflicto de la libertad. Toda simbolización del mal lo externaliza en sus relaciones con el sujeto, en tanto toda sublimación del bien nos expone al peligro del misticismo, a la ilusión de omnipotencia que, en el dominio práctico, es llamada delirio de santidad.[28]

¿No es justamente esta inversión de la simbolización del bien y la sublimación del mal en la simbolización del mal y la sublimación del bien lo que define las coordenadas ideológicas del universo de *Twin Peaks*? En él, el mal es externalizado –aparece como una fuerza sobrenatural y externa que toma posesión de los individuos– y, por la misma razón, simbolizado, es decir, postulado como una entidad invisible que puede ser representada "analógicamente", bajo la apariencia de los individuos poseídos. El reverso de la misma operación es la sublimación del bien: éste es epitomizado por el virtuoso Cooper, un místico vidente de sueños lleno de lo que Kant llamaría *Schwärmereien* metafísicos. En este sentido, la figura de Dale Cooper debe concebirse como el término final de la serie *Ned Beaumont*, *Philip Marlowe*, *Dale Cooper* que designa las tres etapas del héroe *noir*: el frío y distante Ned, el romántico y cínico Philip, el "inocente" y virtuoso Dale, a quienes corresponden las tres figuras del mal: el padre obsceno–impotente, la *femme fatale* y la Fuerza sobrenatural/externalizada.

5.2 *Die Versagung*

El "sacrificio del sacrificio"

¿Cómo está estructurada nuestra noción ideológica común de la división del hombre entre la profesión y la mujer? Un caso ejemplar de ello es *Rhapsody* (1954, Charles Vidor), un melodra-

ma acerca de una muchacha rica (Elizabeth Taylor) que oscila entre sus dos amores, un arrogante violinista y un pianista emocional. Deja al violinista cuando éste le hace saber que su carrera como virtuoso tiene prioridad en su vida y que ella tiene que subordinarse a sus exigencias; desdeña al pianista con el que se casa por venganza y lo lleva al borde del colapso justamente porque él descuida su carrera a causa de su devoción ciega hacia ella –regresa a él sólo después de que éste pasa por la ordalía de demostrar que es capaz de sobrevivir sin ella (toca exitosamente en su debut a pesar de que ella, inmediatamente antes, le hace saber que lo abandona por su bien)–. Esto es, entonces, lo que "quiere una mujer" (dentro de esta lógica del fantasma): ni un hombre para el cual su profesión signifique más que ella, ni otro que la descuide por esa causa, sino uno para el que ella signifique lo máximo, más que su profesión, pero que, a pesar de ello, esté dispuesto a sacrificarla en razón de la fidelidad a su profesión.[29]

Lo que no hay que pasar por alto aquí es, una vez más, la necesidad de la elección *repetida*. La primera elección del pianista (la mujer en contra de su carrera) es "patológica" en el sentido kantiano: una elección entre dos bienes mundanos, contingentes, empíricos (y lo mismo vale para la elección del violinista, de la carrera en contra de la mujer). Es sólo cuando el pianista escoge por segunda vez –es decir, cuando elige soportar la ordalía, asumir la pérdida de la mujer— cuando su elección de objeto, la mujer, pierde su carácter "patológico" y se convierte en una Cosa sublime. Al mismo tiempo, su profesión también adquiere un status no "patológico": la ejecución se transforma para él en un "deber en pro de sí mismo" precisamente en la medida en que está *separada* de la Cosa, en la medida en que implica la integración de su pérdida. Por más melodrama barato que parezca, tal acto de renunciamiento es eminentemente *moderno:* implica una escisión, la escisión entre el deber (la responsabilidad ante la profesión propia) y el bien supremo (la mujer amada), que define al sujeto moderno. Es decir, el renunciamiento asumido por el pianista tiene la estructura de lo que Freud llamó *die Versagung*: como lo señala Lacan, esta *Versagung* no es una simple "frustración" sino una abjuración que anuncia una dimensión trágica aun más devastadora que la *ate* antigua.

La tragedia antigua se desarrolla contra el telón de fondo del destino bajo la apariencia de la "maldición familiar", es decir, la deuda simbólica que, a continuación de una ofensa inicial, es traspasada de una generación a la siguiente: Edipo, Eteocles y Polinices, Antígona, etc., no son sino eslabones en la cadena de la maldición familiar de los Labdácidas. Este destino opera incons-

cientemente, como una fuerza ciega e “impulsiva”: los individuos huyen frente a él precisamente en la medida en que opera a espaldas de ellos; el único medio de que éstos preserven su dignidad es asumir sin reservas en lugar que se les asigna en la sucesión. Lo que encontramos aquí es la dimensión fundamental de la “alienación” del sujeto en el significante: sin ninguna culpa o conocimiento activo de su parte, el sujeto contrae una deuda que lo abruma y perfila su destino. ¿Hay algo más horrendo que esto? La respuesta de Lacan es: sí, la tragedia del sujeto moderno, de la *“new age”*. Su supuesto es el principio cristiano de la Palabra: el resultado final de su consumación es que la oscura, “subterránea” y ciega maquinaria del destino antiguo es expuesta, desenterrada, puesta a la luz del día.

Lo que Lacan tiene en mente aquí es que el cristianismo es la religión de la revelación. Como lo señala Hegel, en el contenido revelado por Cristo buscamos en vano nuevos elementos, alguno que no estuviera ya contenido en la tradición religiosa precedente; la única cosa “revelada” es, en última instancia, *la necesidad misma de la revelación*. Toda religión pretende revelar a la humanidad la verdad divina; no obstante, sólo el cristianismo repudiaba idea de que haya alguna verdad trascendente a revelar: en él, la verdad revelada coincide con el acto de la revelación. Irónicamente, se plantea la tentación de concebir la revelación cristiana como la primera formulación de la máxima freudiana *Wo es war, soll ich werden*, donde eso (el Dios–Padre que aún pertenece a lo Real) era, yo (Cristo) debo llegar a ser... En cierto modo, Dios *habrá sido:* debe revelarse a fin de convertirse en Dios. En otras palabras, la inversión del cristianismo con respecto al judaismo consiste en la “reflexión sobre sí misma” de la escisión entre Dios y el hombre: esta escisión se refleja sobre Dios mismo como su propia falta. Un Dios que aparece para los seres humanos como un Amo inaccesible y trascendente, como un enigma impenetrable, es en sí mismo un Dios fracasado, un enigma también para sí mismo.

Por esa razón, la muerte de Cristo en la cruz tiene una significación muy distinta a la del autosacrificio divino en las religiones paganas, en las que la muerte de Dios designa una etapa en el movimiento cíclico de la expiración y el renacimiento divinos. Si también fuera éste el caso en el cristianismo, el papel del Espíritu Santo se volvería totalmente incomprensible: la muerte de Cristo anunciaría simplemente el carácter insuficiente, transitorio, efímero de la Encarnación, y seguiríamos estando dentro de los límites de la noción pagana de un Dios que, de vez en cuando, se encarna y luego se desprende de su encarnación,

retirándose una vez más a su Más Allá. En el caso del cristianismo, sin embargo, la muerte de Cristo no anuncia el retorno al Padre sino la llegada del Espíritu Santo: Dios continúa viviendo eternamente después de su muerte en la comunidad de los creyentes, en su ritual simbólico. Hegel está, así, del todo justificado al decir que, paradójicamente, lo que expira en la cruz no es una encarnación efímera y transitoria de Dios sino el propio Dios del Más Allá, esto es, la noción de Dios como una entidad inaccesible, trascendente y no revelada –en otras palabras, el Dios que pertenece a lo Real, el Dios antiguo–. En el cristianismo, Dios deja de ser una entidad trascendente que se encarna en una figura humana finita, se convierte en un nombre por su movimiento mismo de encarnación/revelación: su existencia es puramente "performativa", un efecto de su propia revelación en la Palabra.

De esta forma, es decir, una vez que el destino se transforma en una Palabra revelada, para el sujeto se abre la posibilidad de tomar una distancia "refleja" con respecto a aquél, de negarse a asumir el lugar a él asignado en la textura del mismo. Y, de acuerdo con Lacan, a esto es a lo que, en última instancia, se refiere la *Versagung* freudiana: por medio de ésta, renunciamos al mandato simbólico mismo en pro del cual estábamos dispuestos a ponerlo todo en juego. En ello radica la culpa constitutiva, fundamental, de la que dan testimonio los síntomas neuróticos que pertenecen al propio ser de lo que llamamos "el hombre moderno": el hecho de que, en última instancia, no haya agencia a los ojos de la cual éste pueda ser culpable pesa sobre él como una culpa reduplicada. La "muerte de Dios" –otro nombre para esta retirada del destino– hace absoluta a nuestra culpa.

Lo que Lacan dice aquí parece un lugar común filosófico: por medio de la distancia reflexiva respecto del contenido sustancial, el sujeto moderno se desentiende de las coacciones del destino; en contraste con el individuo tradicional completamente determinado por el ciego circuito de aquél, "refleja", pone a la luz del día los supuestos implícitos que delinean a su espalda los contornos de su vida, un motivo del que hicieron variaciones todos los defensores de la modernidad hasta Habermas. Esta autoevidencia, sin embargo, es profundamente engañosa: lo que Lacan hace visible es un renunciamiento autorreferencial radical y reduplicado, por medio del cual emerge la dimensión de la subjetividad. El primer nivel es el pacto simbólico: el sujeto identifica el núcleo de su ser con un rasgo simbólico al cual está dispuesto a subordinar su vida entera, en pro del que está dispuesto a sacrificarlo todo; en síntesis, la alienación en el mandato simbólico. El segundo nivel

consiste en sacrificar este mismo sacrificio: en el sentido más radical, "rompemos la palabra", renunciamos a la alianza simbólica que define el núcleo mismo de nuestro ser –el abismo, el vacío en que con ello nos encontramos, es lo que llamamos "subjetividad de la era moderna"–. Este vacío se abre únicamente en la medida en que, antes, subordinamos toda la riqueza de nuestro ser a la obligación simbólica afectada por la *Versagung;* en otras palabras, nuestra "traición" sólo cuenta en la medida en que renunciamos al objeto de nuestro amor y nuestra devoción más altos; de otro modo, nuestro acto de traición no sería el "sacrificio del sacrificio" sino que, simplemente, reinstauraría la primacía de los placeres "patológicos" a los que no estábamos dispuestos a renunciar, es decir, a sacrificar en pro de la obligación simbólica. No es difícil discernir en estas dos etapas del renunciamiento la dualidad de alienación y separación que Lacan elaboró más adelante en su *Seminario XI:* el sacrificio de todo el contenido "patológico" por la Causa es la alienación en el significante (en el mandato simbólico), mientras que el sacrificio de este mandato mismo implica un gesto de separación, de toma de distancia con respecto al orden simbólico.

El ejemplo fundamental de este sacrificio lo constituyen, por supuesto, los monstruosos procesos stalinistas (un fenómeno contemporáneo al surgimiento de la novela *hardboiled*): el acusado se encuentra en un vacío absoluto en la medida en que se ve obligado a autenticar su devoción a la causa comunista confesando su traición. En este sentido, podría decirse que el acusado que confiesa su traición a la causa comunista es el sujeto cartesiano en su máxima pureza: al final de la era de la modernidad, su verdad sale a la luz, reducida a su esencia desnuda. Es decir, la tesis de Lacan es aquí muy precisa: el sujeto cartesiano, este vacío insustancial del puro *cogito*, se constituye por medio de una espantosa "traición" semejante. Es la metáfora paterna, el Nombre del Padre, lo que determina el lugar del sujeto dentro de la red simbólica; por consiguiente, la forma más elemental de *Versagung* es la "traición del padre": el apartamiento del pacto simbólico, de la alianza más fundamental que nos vincula con el Nombre del padre. El sujeto del psicoanálisis, como lo expresa Lacan, es el sujeto cartesiano.

Este es, entonces, el modo en que debemos interpretar el "blanco" de Ned en *La llave de cristal:* en el *Seminario VIII*,[30] el mismo Lacan concibe la *Versagung* del sujeto–hijo como la incidencia estructural de la emergencia del padre obsceno–sabedor. Y el cambio del sujeto hammettiano al chandleriano marca precisamente el momento de subjetivación de este sujeto "en blanco" del

renunciamiento: por cierto, Philip Marlowe se caracteriza también por un renunciamiento fundamental (sólo puede cumplir su misión ética bajo la apariencia de un "perdedor", es decir, en su medio corrompido sólo puede tener éxito en la medida en que permanezca socialmente *no reconocido*), si bien éste funciona como una fuente de satisfacción narcisista, como un signo de su "autenticidad". Lo crucial aquí, sin embargo, es que este cambio del sujeto "en blanco" a su subjetivación, a la identificación imaginaria que llena el vacío del sujeto hammettiano, es estrictamente correlativo al cambio en el centro libidinal de gravedad del padre obsceno a la *femme fatale*. La palabra *fatale*, debe tomarse aquí lo más literalmente posible –estamos, una vez más, dentro de los límites del destino, del hado, del cual el héroe hammettiano se desligó–. En la novela *hard-boiled* clásica y en el film *noir*, la *femme fatale* es una agente del destino (malvado): en el momento en que aparece (siendo estos momentos de su primera aparición, tal vez, los más sublimes en el film *noir:* la entrada de Barbara Stanwyck en *Pacto de sangre* [*Double Indemnity*], de Jane Greer en *Retorno del pasado* [*Out of the Past*], de Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* [*The Postman Always Rings Twice*], de Yvonne de Cario en *Sin ley y sin alma* [*Criss-Cross*]...), el destino del héroe queda sellado, los hechos toman su rumbo inexorable. Por regla general, la "negrura", el carácter *"noir"* del universo *noir*, se asocia a este destino inexorable epitomizado por la mujer–Cosa: en su rostro el héroe puede leer el presagio de su ruina futura. Nuestra tesis, sin embargo, es aquí exactamente la opuesta: el punto más bajo, el del verdadero horror, es el momento de *Versagung* en que el sujeto se encuentra cara a cara con el abismo sin fondo de su falta de ser. Con respecto a este momento, la entrada de la *femme fatale* ya aporta una especie de alivio, podemos volver a refugiarnos en la "clausura narrativa": el sujeto elude de nuevo la confrontación con su falta de ser. En este sentido, la tesis de Lacan sobre la mujer como "uno de los Nombres del Padre" se aplica plenamente a la *femme fatale* en el universo *noir*: la función que desempeña es exactamente homologa a la del Nombre del Padre, es decir, hace posible que el sujeto vuelva a situarse dentro de la textura del destino simbólico.

Die Versagung, *castración*, *alienación*

Es contra el telón de fondo de esta noción de *Versagung* que debe concebirse también el *Verzicht* de los famosos versos de Georg Trakl: *"So lern'ich traurig den Verzicht: Kein Ding sei wo das Word*

gebricht" ("Tan tristemente aprendí el renunciamiento: donde la palabra se quiebra ninguna cosa puede haber"), interpretados por Heidegger en *Unterwegs zur Sprache*.[31] Podemos distinguir tres niveles, tres maneras de leerlos. La primera es concebirlos como una paráfrasis de la tesis fundamental de la hermenéutica de Gadamer: el ser "es" sólo como se lo entiende, como se lo articula en el lenguaje; es decir, éste forma el horizonte trascendental (históricamente mediado) de la revelación del ser. Sin embargo, como lo señaló Gianni Vattimo,[32] lo que tenemos en Gadamer es un Heidegger "urbanizado" (domesticado, "ennoblecido"), un Heidegger purificado de los excesos desagradables que no entran en el marco del circuito académico: pasa en silencio los rasgos de su pensamiento que, si bien parecen corresponder al registro mitológico de "la sangre y el suelo", anuncian en realidad la dimensión de lo *real*, de lo que no puede ser reducido a la problemática del lenguaje como horizonte trascendental (*das Ding*, la oposición de cielo y tierra, etc.). Es justamente en esta dirección que apunta la lectura de Heidegger de los versos de Trakl: es cierto, las cosas sólo son cuando hay una palabra, pero lo que le importa realmente es el reverso de esta tesis –la palabra dicha siempre gira sobre lo indecible, el núcleo inefable de la Cosa que experimentamos como tal cuando la palabra fracasa, cuando confrontamos con el silencio–. En el punto preciso en que la palabra se quiebra, en el cual no hay cosas (objetos ónticos), encontramos la Cosa, la verdadera "materia del pensamiento" (*Sache des Denkens*).

Hay, sin embargo, una tercera lectura que, siguiendo los pasos de Heidegger, se centra en la diferencia entre una Cosa y las cosas como interiores al mundo, objetos ónticos. Un objeto óntico no es lo mismo que una Cosa: ésta es un objeto "aurático", un objeto en el cual hay "algo más que sí mismo" (por esa razón, el hombre es una cosa *par excellence*). Este "algo más", esta X sublime e indefinible que no puede situarse en ninguno de los rasgos positivos del objeto, y cuya presencia, no obstante, hace del mismo una Cosa, es creada por la palabra que nombra al objeto. En este preciso sentido, la palabra es un *Vorstellungs-Repräsentanz*, ocupante del lugar de la representación (faltante), es decir, de la representación de lo que es "irrepresentable" en el objeto y que, como tal, hace de él una Cosa. Esta es la forma en que lo que Heidegger llama "palabra" difiere de un mero signo: un signo designa propiedades positivas del objeto, mientras que una palabra captura, circunscribe precisamente el elusivo *je ne sais quoi* más allá de las propiedades positivas. En esta perspectiva, "Donde la palabra se quiebra ninguna cosa puede haber" significa: es únicamente la palabra la que abre la dimensión sublime,

"inefable" y con ello hace una Cosa de un objeto. Teniendo en cuenta la definición de Lacan de lo Sublime como "un objeto elevado a la dignidad de la Cosa", uno siente la tentación de proponer la siguiente traducción del verso de Trakl en "lacanés": *donde el ocupante del lugar de la representación* (*faltante*) *no logra intervenir*, *ningún objeto puede ser elevado a la dignidad de la Cosa*.

¿Y dónde está precisamente *Verzicht*, renunciamiento, aquí? En el hecho de que la Cosa permanezca para siempre irrepresentable: el *je ne sais quoi* que constituye toda la diferencia entre lo sublime y lo corriente nunca puede ser representada, todo objeto está escindido entre una entidad óntica corriente y la X sublime. El nombre psicoanalítico habitual para esta *Versagung*, para esta pérdida de la Cosa, es, desde luego, "castración simbólica". Aunque, a fin de evitar los malos entendidos que abundan incluso en autores que se proclaman lacanianos, es crucial aquí tener en cuenta la estructura "autorrefleja" antes mencionada del renunciamiento: la "castración" es siempre un "renunciamiento del renunciamiento", es decir, una reflexión sobre sí mismo de un renunciamiento, nunca un simple renunciamiento de algo. La definición más sucinta de la castración se encuentra en el Seminario de Lacan sobre la *Transferencia*, hacia el fin de su interpretación de la trilogía de Coufontaine de Paul Claudel: "en última instancia, la castración está estructurada de esta forma: le quitamos a alguien su deseo y a cambio entregamos a ese alguien a otro, en este caso, al orden social".[33] Un par de líneas más adelante, hay otra formulación: "privamos al sujeto de su deseo, y a cambio enviamos a ese sujeto al mercado en donde se convierte en el objeto de una subasta general".[34] Al final de la misma página, la tercera y más general formulación: "Los efectos en un ser humano del hecho de que se convierta en un sujeto de la ley son, en síntesis, que es privado de lo que más le importa, y a cambio él mismo es entregado a la tela que es tejida entre generaciones".[35]

Lo primero que salta a la vista aquí es la asimetría, esto es, como lo expresa Lacan, "la extraña conjugación de un menos que no es redoblado por ningún más".[36] Es decir, en la medida en que la "castración" se define como un acto de intercambio, cabría esperar que el sujeto obtuviera algo a cambio del renunciamiento (progreso cultural, reconocimiento simbólico, bienes materiales o algo por el estilo); sin embargo, todo lo que la segunda parte de este extraño acto de intercambio provoca es una pérdida adicional: en agradecimiento por haberlo entregado "todo", por sacrificar el núcleo mismo de su ser, el objeto en él mismo, es decir, lo que "en él [es] más que él mismo", *el propio sujeto es convertido en*

objeto, se transforma en un objeto de intercambio. Una formulación semejante, al calificar al objeto sacrificado como *objeto a*, el objeto en el sujeto, el tesoro oculto, *agalma*, que confiere dignidad al sujeto, hace un poco más claro el sentido en el cual la castración, después de todo, es un acto de intercambio: el de un objeto por otro –a cambio del perdido objeto–causa del deseo, el sujeto mismo se convierte en objeto–.[37]

Ahora podemos ver por qué la castración es *simbólica*: por medio de ella, el sujeto intercambia su ser (un objeto) por un lugar en el intercambio simbólico, por un significante que lo represente. Concebida de este modo, la castración es estrictamente homologa a la alienación, no sólo en el sentido lacaniano de alienación en el orden del significante sino también en el marxista, de la que corresponde al status de un proletario. Este es privado del núcleo mismo de su ser, de su productividad, de la plusvalía originada en ésta (Lacan modeló el término *plus de jouir*, plus de gozar, según la plusvalía marxista), y a cambio de ello, ¿qué recibe? El mismo se ve reducido a fuerza de trabajo, un objeto–mercancía intercambiable que puede comprarse en el mercado. Para un conocedor del estructuralismo, no resulta difícil descubrir la homología entre esta paradoja de la "castración" y la fórmula elemental de la transformación de los mitos propuesta por Claude Lévi–Strauss:[38] los dos sujetos/agentes no sólo intercambian un objeto, sino que incluso uno de ellos es intercambiado, es decir, pasa del status de sujeto al de objeto. En el acto de la "castración", el sujeto dona todo al Otro, y a cambio él mismo es donado/intercambiado: como si, en hegelés, el intercambio, por una especie de "reflexión sobre sí mismo", hiciera intercambiable al propio sujeto del intercambio. Esto es lo que encontramos en el caso del proletario: éste designa el momento de la "reflexión sobre sí misma" de la sociedad de intercambio, es decir, el momento en que el sujeto del intercambio ofrece en el mercado no sólo un objeto (su producto/mercancía), sino *a sí mismo como mercancía*. El análisis dialéctico concibe semejante inversión reflexiva como una consecuencia necesaria de la universalización de la función de intercambio: tan pronto como el intercambio de mercancías se hace universal y predominante, la propia fuerza de trabajo debe aparecer en el mercado como una mercancía. El punto crucial que no debe pasarse por alto aquí, sin embargo, es que *este devenir un objeto de intercambio coincide con la emergencia de la pura subjetividad*. Es decir, toda la observación de Marx consiste en que, en la oposición entre el capitalista y el proletario, es éste el que representa la pura subjetividad: es justamente porque es reducido a una subjetividad pura e insustancial (es decir, porque es privado de todas las

condiciones objetivas del proceso productivo: todo lo que posee es su fuerza de trabajo) que el proletario tiene que intercambiarse a sí mismo (su fuerza de trabajo) en el mercado. Como buen hegeliano, Marx sabía que la pura subjetividad es estrictamente correlativa al devenir un objeto intercambiable; en otras palabras, la paradoja es que lo que está alienado (la dimensión de la subjetividad) se constituye literalmente por medio del proceso de alienación.

Un ejemplo aun más fundamental de esta inversión del sujeto en el objeto del intercambio es, desde luego, el status de las mujeres dentro del orden simbólico (patriarcal): según Claude Lévi–Strauss, su reducción a un objeto de intercambio entre hombres (uno de los tres tipos de "objetos" que son intercambiados: mujeres, palabras, bienes materiales) corresponde a la noción misma del orden simbólico. Si tenemos en cuenta que, para un ser humano, "convertirse en un objeto de intercambio" implica la antes mencionada estructura de *Versagung* en que, a cambio del sacrificio del núcleo de su ser, el sujeto es reducido a un objeto de intercambio –en otras palabras, si tenemos en cuenta que este devenir objeto de intercambio es estrictamente correlativo a la emergencia de la subjetividad–, la tesis lacaniana según la cual la mujer epitomiza la castración aparece bajo una nueva luz: su reducción a objeto de intercambio significa que *la mujer –no el hombre– es el sujeto en su máxima pureza*, esto es, el *cogito* cartesiano como vacío, vaciado por medio de la *Versagung*. En otras palabras, los hombres poseen e intercambian objetos, mientras que son únicamente las mujeres quienes designan el punto en el cual este intercambio (esto es, la relación externa entre el sujeto y el objeto del intercambio) se "refleja sobre sí mismo", es llevado al punto de su autorreferencia, de modo que el sujeto del intercambio, por así decirlo, "se intercambia a sí mismo" y se convierte en el objeto de aquél. En este sentido preciso, la mujer es "el síntoma del hombre", del hombre como sujeto cartesiano: marca el retorno de lo "reprimido" de él, es decir, epitomiza lo que el sujeto masculino cartesiano, en su conocimiento cotidiano de sí mismo, se ve obligado a "reprimir", a saber, la *Versagung* que forma el reverso oculto de su libertad.

A fin de especificar este aspecto de la actitud ética femenina, Hollywood, por última vez, puede ser de alguna ayuda. Lo que tenemos en mente es, por supuesto, *Madre* (*Stella Dallas*), de King Vidor (1937), una verdadera contrapartida de la *Versagung* masculina en *Rhapsody*, en referencia a la cual comenzamos esta sección: la historia de una madre que deliberadamente asume el rol de una vulgar libertina para que su hija pueda abandonarla y

casarse con su novio de la alta sociedad con la conciencia tranquila. Cuando, en el final mismo del film, la madre (Barbara Stanwyck) observa la ceremonia de la boda, anónima en la multitud próxima a la cerca de la iglesia, y luego se va con una expresión de dicha en el rostro, nos encontramos en el delicado momento decisivo en el cual lo que parece ser el nivel más bajo de subordinación patriarcal de la mujer se transforma en su opuesto. Es decir, la primera lectura del film que se impone es radicalmente antifeminista: la madre encuentra el cumplimiento de su misión femenina en el sacrificio fundamental en bien de la felicidad (patriarcal-heterosexual) de su hija. No obstante, el renunciamiento en juego aquí es tan radical que es llevado al extremo de la autonegación: la madre tiene que renunciar al efecto mismo del renunciamiento, el gran Otro (el público) no percibe su gesto como un noble sacrificio, es decir, está obligada a presentarlo como su opuesto, como un acto de corrupción repugnante, de modo que se ve privada de la mínima satisfacción narcisista. El vacío en que se encuentra la madre al final del film, por lo tanto, es simplemente el vacío de la libertad: es liberada de la carga de la maternidad, y se abre para ella la posibilidad de una nueva vida, de un nuevo comienzo desde el punto cero.[39]

Lo que hallamos aquí es, una vez más, la oposición entre el renunciamiento del detective *hard-boiled* y el de la mujer: el primero permanece dentro de la economía narcisista, siempre cuenta con un reconocimiento "más profundo" del gran Otro, mientras que sólo una mujer es capaz de un renunciamiento cuyo resultado es que uno queda librado de manera absoluta a sí mismo. El subtítulo nietzscheano de *Madre* podría haber sido "el nacimiento del *cogito* a partir del espíritu del renunciamiento melodramático".

"Destitución subjetiva"

Debería ser claro ahora por qué esta referencia a la *Versagung* no entraña ninguna especie de "regresión" a una idolatría preiluminista y cuasi ritual de un sacrificio primordial: *Versagung* designa "la Ilustración en su devenir" precisamente en el sentido kierkegaardiano, esto es, un gesto fundante que desaparece, se hace invisible, una vez que el espacio simbólico de la Ilustración queda establecido. Ya hemos indicado cómo la realización más pura de la paradoja de la *Versagung* es la víctima en los procesos stalinistas; no hay que asombrarse, entonces, de que en el dominio de la

literatura se encuentre su estructura en las “piezas didácticas” (*Lehrstücke*) de Bertolt Brecht de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, una especie de contrapartida literaria de los procesos stalinistas. Lacan toma como el tercer término que concluye la “trilogía del deseo” en el drama occidental, es decir, que sigue a *Antígona* y *Hamlet*, la trilogía de Coufontaine de Paul Claudel; *La medida*, la “pieza didáctica” decisiva, tal vez sirva aun mejor para ejemplificar la dimensión trágica de la subjetividad moderna.

Las “piezas didácticas” de Brecht tuvieron origen en su encuentro con el universo de las obras del teatro Noh; con lo que nos inmiscuimos en la relación de Occidente con Japón como objeto fantasmático. Es decir, la historia del así llamado intercambio cultural entre Europa y Japón es una larga historia de encuentros fallidos, sintetizados en el destino de *Rashomon* (ídem), de Kurosawa: en Europa fue celebrado como un descubrimiento del Japón, mientras que en éste fracasó ya que se lo percibió como demasiado europeo... En Europa, Japón funciona como una especie de pantalla fantásmática sobre la que uno proyecta lo “reprimido” propio.[40] Esta imagen fantásmática se divide en dos ramas principales: el Japón “fanático” (los kamikazes, los samurai, el código de honor: Japón como la ética de la obediencia incondicional) y el Japón “semiótico” (de Eisenstein a Barthes: kabuki, el arte de la pintura: Japón como un imperio de signos liberado del logocentrismo occidental). La derecha política se apropia habitualmente del primer fantasma, y la izquierda del segundo, con una excepción significativa: las “piezas didácticas” de Bertolt Brecht; la que inicia la serie, *Jasager* (*El que dice sí*, 1929), es una traducción revisada de una antigua obra Noh, y la paradoja es aquí doble. Primero, Brecht –un izquierdista radical– se apropió de una problemática que, habitualmente, pertenecía al dominio de la derecha: como su tema es el sacrificio, tanto la izquierda como los liberales la atacaron como una no bienvenida infusión de la actitud autoritaria oriental en el universo occidental de la apertura democrática y racional. Sin embargo, segundo punto, las cosas se complicaron justamente en relación con esta presunta importación de la actitud oriental: a partir de una comparación más detenida del original japonés con la versión de Brecht, es fácil asegurar que precisamente las características que tanto molestaron a los críticos liberales *fueron agregadas por el propio Brecht* –las buscaríamos en vano en el original japonés–.[41]

Jasager es la historia de un muchacho aldeano que voluntariamente se une a una expedición con destino a una ciudad del otro lado de las altas montañas, en busca de un medicamento contra

una enfermedad que está arrasando la aldea. En lo alto de la montaña, el muchacho cae enfermo, impidiendo así el avance ulterior de la expedición; de modo que los otros le dan muerte, pero sólo después de que él la haya aceptado, es decir, después de que haya estado de acuerdo con la costumbre que indica que quienes son un obstáculo para una expedición deben ser arrojados a un precipicio. *Die Massnahme* (*La medida*, 1930) traspone la misma matriz a la revolución comunista: un joven partidario se une a un grupo de agitadores comunistas que se dirigen a una ciudad china en la que tienen que organizar la revolución. En el momento crucial, el joven camarada se derrumba: vencido por la compasión hacia aquellos que sufren, se saca la máscara y exhibe su rostro en público. Con ello, la conspiración revolucionaria fracasa, sobreviene una derrota y el grupo tiene que retirarse. En su huida, el joven camarada es gravemente herido; después de obtener su aceptación, el grupo lo mata y lo arroja a la cal, para que no queden huellas de él. La pieza está estructurada como una especie de relato con *flashbacks* y voces superpuestas a la imagen [*voice-over*]: los cuatro agitadores describen sus actos a un tribunal del Partido (el "Coro de Control"); al final, el tribunal los declara inocentes, ya que su "medida" estaba justificada.

Las piezas didácticas de Brecht fueron un ejercicio de lo que llamaba la "gran pedagogía" (*die grosse Pädagogik*); más tarde, abandonó este enfoque e ideó la "pequeña pedagogía" del "teatro épico", que para él no era un paso más de un desarrollo progresivo, sino precisamente una formación de compromiso: hasta su muerte, insistió en que la única parte de su obra que realizaba el "teatro del futuro" eran las piezas didácticas. En la "gran pedagogía" la división que separa a los actores del público tiene que borrarse: quienes "aprenden" son los propios actores, no el público; ¿cómo? Es aquí donde encontramos el primer elemento foucaultiano: a propósito de *Lehrstücke*, Brecht habló de la "semiótica corporal" (*körperliche Semiotik*); las piezas didácticas deben denunciar y socavar la ideología dominante, no en el nivel de sus proposiciones teóricas generales sino en el de la "microfísica del poder", de las pautas de comportamiento, de los rituales que materializan las proposiciones ideológicas.

Lo que tenemos aquí es el reverso de la libertad kantiana de discusión –dentro de los límites del "uso público de la razón", discute tanto como quieras pero, en la medida en que eres una pieza de la máquina (social), obedece–.[42] De ahí su solicitud de que los actores intercambiaran los papeles, asumiendo sucesivamente cada uno de ellos el rol del joven camarada; ¿no evoca este pedido la fascinación de Foucault con las prácticas sadomasoquis-

tas homosexuales, cuyo rasgo crucial es, justamente, la intercambiabilidad de los roles?

No obstante –en cierto modo Foucault se consideraría, sin dudas, afín a su esfuerzo– lo que estaba verdaderamente enjuego en este intercambio de roles era cierto gesto ético que interesaba a Brecht en ese período, el gesto del renunciamiento, del autosacrificio: el de decir Sí a la propia autoaniquilación. Este gesto está indicado por el título mismo de su primera pieza didáctica, *Jasager*: hay cierto Sí que tiene que ser *repetido*. El muchacho de *Jasager* dice Sí dos veces: el primero es el Sí a la causa, a la misión a la que quiere unirse, mientras que el segundo afirma su aceptación de la muerte, esto es, del “arrojarse al valle”. Ocurre lo mismo en *La medida* en donde el primer Sí es:

> En interés del comunismo, estar de acuerdo con el avance de las masas proletarias de todos los países, diciendo Sí a la revolución mundial. (82)

Y el segundo:

> PRIMER AGITADOR: Debemos pegarte un tiro y arrojarte al pozo de cal, para que ésta te queme. Y te preguntamos: ¿estás de acuerdo con esto?
>
> CAMARADA: Sí. (106)

Dos son los rasgos que hay que tener en cuenta aquí si va a evitarse totalmente el pasar por alto la cuestión haciendo de este Sí un ejemplo común y corriente de sacrificio heroico por la causa. El segundo Sí es de una naturaleza estrictamente formal, un gesto vacío dado que (en *Jasager* lo mismo que en *La medida*) el coro, en el fondo, pone de relieve, un poco cínicamente, que el joven será muerto independientemente de su respuesta:

> PRIMER AGITADOR: Vamos a preguntarle si está de acuerdo, porque fue un valiente luchador.
>
> SEGUNDO AGITADOR: Pero aun si no lo está, debe desaparecer, y totalmente. (106)

Por otra parte, el sacrificio solicitado no es un simple caso de sacrificio por una causa, sino algo mucho más radical: el sujeto debe “desaparecer”, morir, pero su sacrificio no se convertirá en un mito, no será recordado, no se lo inscribirá en el registro de la memoria histórica como un héroe. Debe desaparecer “totalmente” –aunque, en el texto de Brecht, “totalmente” se refiere a la

destrucción del cuerpo del joven camarada en la cal, no es difícil discernir en el trasfondo lo que Lacan bautizó *"l'entre-deux-morts"*, la diferencia entre las dos muertes, la real y la simbólica: "debe desaparecer",y *totalmente*, es decir, no basta con que le den muerte, la huella misma de su existencia en el orden simbólico debe ser eliminada, debe convertirse en una "no persona"–. Este segundo "Sí", el Sí a la propia desaparición, la aceptación de la propia "segunda muerte", designa la erupción de lo que Freud llamó *Todestrieb*, pulsión de muerte;[44] en última instancia, equivale a la *Versagung*.

Es justamente hoy, cuando la causa comunista ha fracasado, que hay que retornar a Brecht a fin de delinear el gesto de *Versagung*, de renunciamiento, en su pureza formal, como una posición subjetiva implícita en sus piezas didácticas. En términos kierkegaardianos: el primer Sí permanece en el nivel de la misión ética, designa el acto de asumir un mandato ético, mientras que el segundo apunta a la "suspensión religiosa de lo ético", de la dimensión universal del último.[45] El "Sí" a lo ético, llevado a su extremo, tarde o temprano nos obliga a asumir otro Sí, más radical, un Sí que remueve el suelo bajo nuestros pies, el Sí a la suspensión religiosa de lo ético; el "Sí" a la verdad nos obliga a mentir al servicio de la verdad; el Sí al combate nos obliga a huir; en síntesis, el Sí a una regla nos lleva a su excepción fundante o, como lo expresa el propio Brecht:

> Quien lucha por el comunismo debe ser capaz de luchar y de no luchar; de decir la verdad y de no decirla; de cumplir servicios y de no cumplirlos, de mantener las promesas y de no mantenerlas; de meterse en el peligro y de no meterse en él; de ser reconocible y de no serlo. Quien lucha por el comunismo tiene sólo una de todas las virtudes: la de luchar por el comunismo. (82)

El sujeto "es" sólo en la medida en que existe este "doblez" de lo universal que surge no *contra* la obligación ética sino como su *cumplimiento* último. En otras palabras, a lo que Brecht aspira no es a la actitud oportunista clásica que nos obliga a perseguir nuestros intereses, a decir la verdad cuando ésta no lastima, a decir una mentira cuando nos conviene, etc., sino a una autonegación inherente de la ética, es decir, un mandato *ético* que suspende la universalidad ética. Es precisamente a causa de esta "suspensión de lo ético", a causa de esta división entre el honor y la ética (un mandato ético a comportarse deshonorablemente) que la *Versagung* es un fenómeno eminentemente *moderno*. Por consiguiente, cuando Brecht asevera que, al decir Sí a la Revolu-

ción uno debe "borrar su propio rostro", alcanzar el estado en que "ya no eres más tú mismo" (82), lo que tenemos aquí no es la ética habitual de la autoabolición en pro de la causa: uno debe, por decirlo así, efectuar otra vuelta de tuerca y *abolir la abolición misma*, es decir, renunciar a ella como gesto patético de autosacrificio; este renunciamiento complementario es lo que Lacan llamó "destitución subjetiva". El joven camarada corre hacia su ruina capitulando ante la lógica del sacrificio patético: hace pedazos la máscara puesta al hacer una promesa a la Revolución y comienza a hablar como "lo que verdaderamente es", como un ser humano lleno de compasión:

> "JOVEN CAMARADA: He visto demasiado.
> Me presentaré entonces ante ellos
> Como lo que soy
> Y declararé
> Lo que es.
>
> ...
>
> CUATRO AGITADORES: Y lo vimos en el crepúsculo, vimos
> Su rostro desnudo, humano, abierto, sincero.
> Había arrojado su máscara. (102)

La lección fundamental de ello es que *hay más verdad en la máscara que en el rostro debajo de ella:* el joven camarada está perdido (política y éticamente) en el momento en que se la quita. ¿No es esta prevalencia de la máscara la lección que nosotros, europeos, podemos extraer del Japón? En este sentido, la civilización japonesa, la civilización de la máscara, la de "proteger las apariencias", funciona como el contraste exacto de, digamos, la ética estadounidense de la década de 1970; esta última está lista a denunciar esta obsesión con la "protección de las apariencias" como una actitud "represiva" que nos impide dar libre expresión a nuestra "verdadera personalidad", es decir, nos obliga a sopor–tar cualquier humillación sólo para alcanzar la "auténtica expresión de la verdadera personalidad".[46] Foucault se oponía inflexiblemente a esta ética de la verdadera autoexpresión: delimitaba de manera estricta su ética de la autoconstrucción del sujeto de la que llamaba la "ética californiana", aún subordinada al régimen de la verdad –algún conocimiento experto o iniciático nos dice "qué somos verdaderamente" y con ello nos impulsa a realizar nuestra "verdadera personalidad"–.[47]

¿Qué posición o actitud subjetiva está, entonces, implícita en

este segundo Sí, en esta aceptación de la propia desaparición? Una identificación con lo que el psicoanálisis denomina el "objeto anal", un residuo, un resto amorfo de alguna Totalidad armoniosa; Lacan cita los sermones de Lutero: "Eres el excremento que cayó a la tierra desde el ano del Diablo".[48] En *La medida*, esta identificación con el excremento es llevada a su extremo, en el preciso sentido de la identificación con la posición paradójica del miembro legendario de una tribu caníbal que se comió al último caníbal, de modo tal que ya no habrá más canibalismo:

> ¿Quién eres!
> ¡Apestoso, vete
> de la habitación que ha sido lavada! ¡Ojalá
> fueras lo último de la inmundicia que
> tenías que eliminar! (97)

Este excremento –este objeto "imposible", esta excepción por medio de la cual la universalidad se establece y se suspende simultáneamente– es el objeto equivalente al sujeto lacaniano: lo que tenemos aquí es la posición subjetiva de un "mediador evanescente", de alguien que tiene en cuenta, de antemano, que el proceso que inició en última instancia barrerá con él. Y es justamente esta noción del sujeto como suspensión constitutiva de la universalidad lo que nos permite enfocar de una nueva manera la relación entre Foucault y Lacan.

La *doxa* contemporánea los considera como los dos representantes ejemplares del "postmodernismo" anti–Ilustración (Foucault: los mecanismos de disciplina y control, el Panóptico, etc., como el reverso oculto del contenido real de la razón universal de la Ilustración; Lacan: el *"décentrement"* del sujeto cartesiano). No obstante, ambos inscribieron su actividad teórica dentro de los límites del proyecto de la Ilustración (Foucault en sus últimos años; Lacan constantemente: basta con mencionar el texto de la solapa de los *Ecrits* que sitúa su esfuerzo como continuación del *débat des lumières*). En ambos casos, la referencia crucial es el giro trascendental de Kant como el apogeo de la Ilustración (Foucault lo elabora en su ensayo "¿Qué es la Ilustración?"; Lacan en su *écrit* "Kant con Sade", en el cual el primero es considerado explícitamente como el punto de partida del proceso que, en la "historia de las ideas", condujo a la emergencia del psicoanálisis).[49] En ambos casos, esta referencia a Kant depende de la noción de sujeto; sin embargo, la elaboración de la misma da lugar a dos resultados completamente diferentes y recíprocamente excluyentes: en Foucault tenemos un sujeto que se modela sin la garantía

de una Razón universal, heterónoma y superior, implicando una ética de la “mesura adecuada”, del autodominio, del yo como armonización de las fuerzas antagónicas; en Lacan, tenemos $\$$, un sujeto escindido/barrado, sometido a un imperativo imposible, implicando una ética de lo inconmensurado, de un desequilibrio constitutivo, en síntesis, de lo real–imposible. Foucault menciona como uno de los prototipos históricos de su ética del “cuidado de sí” el ideal renacentista de la personalidad como obra de arte; en este sentido, se tiene la tentación de concebir la oposición entre él y Lacan como la repetición de otra oposición, la existente entre el humanismo renacentista y el protestantismo o, poniéndole nombres, entre Erasmo de Rotterdam y Martín Lutero. Por esa misma razón, en su *Etica del psicoanálisis*, Lacan se refiere a Lutero que (como ya lo hemos visto) contrapone al humanismo de Erasmo la identificación del hombre como excremento de Dios; lo que tenemos aquí es la oposición entre una obra de arte armoniosa y el residuo dudoso que sobresale.

Nuestro objetivo aquí no es, desde luego, juzgar “quién tiene razón”, es decir, optar simplemente por una de las dos lecturas posibles de Kant sino, más bien, delinear *el rasgo, la característica por medio de la cual la filosofía de Kant, a saber, la actitud ético–filosófica kantiana*$_t$ *abre el campo de ambas posibilidades*.[50] Este rasgo, por supuesto, es la suspensión de lo universal: lo que Foucault y Lacan ven en Kant no es una afirmación del tribunal universal de la Razón sino, muy por el contrario, la de cierta fisura en medio de esta universalidad; en ambos casos, “sujeto” es un nombre para esa fisura. Ambos repudian lo que Foucault bautizó de manera sucinta “el chantaje de la Ilustración” (si usted rechaza la Razón y el progreso universales, necesariamente sucumbe ante el oscurantismo irracional, etc.) trazando una línea de distinción entre la imagen “oficial” de la Ilustración –la ideología de la Razón universal y el progreso de la humanidad, etc.– y su reverso.

En el caso de Foucault, este reverso de la Ilustración que debe sostenerse es la “ontología del presente”: una vez que se pierde el sostén en el orden universal, una vez que ya no somos capaces de confiar en un lugar preestablecido en la omniabarcativa “cadena del ser”, el sujeto queda “librado a su propio *self*”; tiene que fabricar autónomamente la universalidad que va a seguir. Con ello se rompe el encadenamiento fatal de poder y conocimiento, es decir, la matriz, en vigor desde la práctica cristiana de la confesión hasta el psicoanálisis, que obliga al sujeto a alcanzar la verdad en sí mismo y de sí mismo –en última instancia la verdad acerca del sexo– por medio de su verbalización, de su traducción al lenguaje de un experto investido de poder (teólogo, psicoanalista) que sitúa

nuestro lugar propio en el marco universal del conocimiento, diciéndonos, con ello, "qué somos en realidad". La idea misma de una verdad semejante es una especie de ficción performativa al servicio del poder, esto es, que legitimiza su ejercicio; el sujeto mora en un vacío, tiene, por así decirlo, que componerse performativamente, no sólo para llegar a su verdad, no sólo para averiguar qué fue ya siempre. En este sentido, podría decirse que el modelo implícito de Foucault es la crítica del juicio de Kant, en la cual el sujeto confronta con un objeto al que no puede aplicar ninguna regla o concepto preestablecidos, sino que tiene que inventar, que dictar por sí mismo la regla universal en la que ese objeto se incluye; es probable que Foucault apoyara las nuevas interpretaciones de la filosofía de Kant que ponen de relieve el status paradigmático de la tercera crítica como la clave que propone un modelo para concebir adecuadamente las dos primeras.

Ahora podemos ver cómo Foucault está cabalmente justificado cuando compara su "estética de la existencia" con el giro kantiano: en su *Crítica del juicio*, Kant diagnostica que los juicios estéticos son un caso de "universalidad sin concepto"; si bien sin la garantía de un concepto previamente establecido, contienen una pretensión de validez universal (cuando decimos que algo es bello, no *sabemos por qué* lo es y, no obstante, pretendemos implícitamente que *todos* lo encuentren bello). Este es, entonces, el sujeto foucaultiano: una capacidad de "autorrelacionarse", de hacer de la propia vida un objeto estético, una "obra de arte", de incitar en uno mismo la regla universal que va a seguirse; el objetivo ya no es reconocer el propio lugar en la estructura preestablecida del cosmos, dado que toda postulación de una norma tiene su base en la autoconstitución del sujeto, manifiesta un modo específico en que el sujeto se relaciona consigo mismo. En otras palabras, toda ontología es, en última instancia, una "ontología del presente": por más universal y supratemporal que pueda parecer, gira en torno de la (re)construcción incesante que el sujeto hace de su propio presente, del momento histórico presente. Por esa razón, la elevación olímpica y la paz interior irradiadas por el estilo de los dos últimos libros de Foucault sobre las actitudes éticas antiguas no deberían confundirnos: su objetivo fundamental es incitarnos, a través de su valor ejemplar, a *repetir* hoy el gesto antiguo y con ello liberarnos del marco cristiano. Hay sin duda un vínculo profundo que conecta su idea de que la ética griega procura una "universalidad sin ley" y la de Kant del juicio estético como una "universalidad sin concepto". En el caso de Lacan, en contraste, este reverso de la Ilustración tiene su mejor síntesis en el título de uno de sus *écrits*: "Kant avec Sade"; como lo dice en la última página de *Los*

cuatro conceptos fundamentales, la verdad de la ley moral kantiana es

> deseo en estado puro, ese preciso deseo que culmina en el sacrificio, estrictamente hablando, de todo lo que es el objeto del amor en la ternura humana propia –diría, no sólo en el rechazo del objeto patológico, sino también en su sacrificio y asesinato–. Esa es la razón por la que escribí *Kant avec Sade*.[52]

En eso consiste, según Lacan, la lección fundamental de Kant: el sujeto "es" sólo en la medida en que la Cosa (la Cosa kantiana en sí así como también el objeto imposible–incestuoso freudiano, *das Ding*) es sacrificada, "primariamente reprimida"; estamos de nuevo en el motivo de la *Versagung*. Esta "represión primaria" introduce un desequilibrio fundamental en el universo: el universo simbólicamente estructurado en que vivimos está organizado alrededor de un vacío, una imposibilidad (la inaccesibilidad de la Cosa en sí). La noción lacaniana del sujeto dividido debe considerarse contra este telón de fondo: el sujeto nunca puede "convertirse [plenamente] en sí mismo", nunca puede realizarse plenamente, sólo ex–siste como el vacío de una distancia respecto de la Cosa. La escisión, de este modo, lo separa en sus rasgos positivos (es decir, "patológicos", empírico–contingentes) del sujeto como 0, la marca de la Cosa ausente, "sacrificada". Las alusiones kantianas a esta división son fáciles de reconocer, dado que lo que tenemos aquí es la escisión entre el sujeto como el "Pienso" vacío e insustancial de la apercepción trascendental, y el sujeto como plenitud de la "persona", el cúmulo de rasgos positivos de una entidad fenoménica.

De esta manera, la escisión del sujeto ético kantiano también aparece bajo una nueva luz. Es decir, en la versión corriente de la filosofía de Kant, el sujeto ético está desgarrado entre la ley moral universal y los impulsos "patológicos" particulares; parece condenado a una constante lucha interna entre cumplir con la ley y sucumbir a las tentaciones "patológicas", y dedicado a la interminable tarea de borrar lo patológico. Sin embargo, cuando tomamos en cuenta el hecho crucial de que el "sacrificio de la Cosa" nos limita a la forma de la ley, de la ley como forma vacía (para Kant, el lugar del bien supremo está, por definición, vacío), esta versión corriente pierde terreno: el sujeto está dividido y no obstante el lugar de la división cambia, ésta recorre el interior de la Ley y del dominio de los placeres, imponiendo a cada uno de ellos la estructura rizada de la banda de Moebius. Respecto de la Ley: la Ilustración descansa en la madurez y la autonomía del sujeto,

exige que renuncie a su obediencia sin límites a las leyes heterónomas; sin embargo, en este preciso momento, el sujeto encuentra en medio de sí una orden incomparablemente más rigurosa que reclama su parte de manera incondicional, no prestando atención a sus reales aptitudes ("¡Puedes porque debes!"). En el preciso momento en que alcanza la autonomía, en que suspende la autoridad de las leyes heterónomas y externamente impuestas, el sujeto se ve, así, forzado a confrontar con un Amo mucho más severo cuyo mandato lo descentra desde adentro.[53] Una inversión homóloga tiene lugar en el dominio de los placeres: el renunciamiento mismo a ellos provoca un plus de gozar paradójico, un "goce en el dolor", en el displacer, bautizado por Lacan *jouissance*, el goce "imposible"/traumático/doloroso más allá del principio del placer. Si leemos en conjunto estos dos gestos teóricos, la conclusión que se impone por sí misma es, por supuesto, que la Ley, en su dimensión más radical, es el "superyó", es decir, un mandato al goce que es imposible cumplir. La censura implícita de Foucault a Lacan se refiere a la concepción supuestamente negativa de este último de la Ley como fuerza de prohibición[54] –aunque el concepto de Lacan del superyó designa precisamente a la ley en su dimensión positiva y productiva–.[55] La división, por lo tanto, no se produce entre la ley moral y los deseos patológicos, sino entre el goce y el placer: por un lado, está la ley loca–obscena que es *inconmensurable* con nuestro bienestar en la medida en que trastorna el equilibrio psíquico al ordenar el goce; por el otro, está la tensión entre el principio del placer y sus limitaciones impuestas externamente, es decir, la dialéctica de los principios del placer y de realidad, el arte de la "mesura adecuada" de contener el placer, que garantiza su preservación a largo plazo.

Puede parecer paradójico mencionar una "ruptura en la universalidad" en relación con Kant: ¿no estaba éste obsesionado con lo Universal, no era su objetivo fundamental establecer la forma universal (constitutiva) del conocimiento, no propone su ética la forma universal de la norma que regula nuestra actividad como el criterio exclusivo de la moralidad, etc.? Empero, tan pronto como la Cosa en sí es postulada como inalcanzable, *toda universalidad queda potencialmente suspendida*, implica un punto de excepción en el cual su validez, su autoridad, es cancelada o, expresándolo en el lenguaje de la física contemporánea, un punto de singularidad, siendo esta "singularidad", en última instancia, el *propio sujeto kantiano*, o sea, el sujeto vacío de la apercepción trascendental. La ruptura en la universalidad encuentra su más clara expresión en la hipótesis del "mal radical", esto es, en la posibilidad paradójica, imaginada por Kant (más tarde asumida

y elaborada con más amplitud por Schelling), de la maldad como actitud ética, de nuestro ser malvados a causa del principio, no por haber sucumbido a los impulsos "patológicos".[56] En su *Inconsciente político*, Fredric Jameson cita las famosas líneas de Brecht sobre la máscara del demonio japonés, sus venas hinchadas y su mueca repugnante

> evidenciando todo
> Qué esfuerzo agotador cuesta
> Ser malvado.[57]

Es aquí, en relación con una máscara japonesa, en donde, de manera inesperada, se encuentran Brecht y Kant: en esta noción del mal como una actitud espiritual pura, mucho más "suprasensible" que el bien. En ello radica, en última instancia, el secreto de lo sublime kantiano: si la belleza es un símbolo de la moralidad (del bien), lo sublime anuncia la maldad como postura ética –éste es el poder discernible en lo que Kant llama lo "sublime dinámico", el poder que una imagen de la aterrorizadora naturaleza ingobernable evoca por medio de su fracaso mismo en representarla adecuadamente: un furor ético (principista, implacable) aunque radicalmente malvado–. Es fácil seguir los impulsos naturales de compasión y ser bueno, ayudar a un prójimo en aflicción, etc.; ¡cuánto más difícil es ser verdaderamente malvado! Y la imagen de la antigüedad de Foucault, ¿no es, en última instancia, la noción mítica de una época en la cual nos encontrábamos con un sujeto aún no atrapado en estas molestas paradojas del plus de gozar, un sujeto aún capaz de hallar paz y armonía en la formación estética de su *self* ?[58] Es decir, la paradoja fundamental de la lógica cristiana de la confesión de la que Foucault quiere librarse, ¿no es el hecho de que obtiene goce de la misma renuncia/denuncia de los "placeres de la carne", no es este plus de gozar lo que impulsa cada vez al creyente cristiano a nuevos renunciamientos?

Tal vez, y después de todo, estas dos nociones del sujeto, la foucaultiana y la lacaniana, no sean tan excluyen tes como parece: la construcción del self sin la garantía de la universalidad de la Razón sólo es posible contra el telón de fondo de la *Versagung*. Si hubo alguna vez un teórico sensible a la dimensión *ascética* latente de la "estética de la existencia", fue Foucault: la "cultura del *self* foucaultiana no es, en última instancia, más que un esfuerzo constante por *poner coto* al monstruoso exceso llamado "sujeto kantiano", por introducir una apariencia de plan armonioso en él, esto es, dominar, contener, reducir a un nivel soportable su inconmensurabilidad. Desde luego, el problema radica en que

este esfuerzo está, en última instancia, condenado al fracaso, puesto que el desequilibrio es constitutivo: el sujeto foucaultiano es sinónimo de la subjetivación exitosa, de la formación del self como totalidad estética; el sujeto lacaniano es sinónimo de su fracaso, es decir, es correlativo al objeto anal, al excremento que es el residuo de toda subjetivación.

"Demorándose en lo negativo"

Aquí debe evitarse un malentendido crucial: así concebida, la *Versagung* no es algo que surja en un segundo momento, después de que hayamos pasado un largo período de encarcelamiento total dentro del tejido del destino simbólico; es, por el contrario, "originaria", es decir, lo que llamamos "subjetividad de la nueva era" realizada, traída a la luz del día, algo que estaba contenido *in potentia* en la relación más elemental del sujeto con el significante. Lo que tenemos aquí es un caso ejemplar de la diferencia entre historicidad dialéctica propiamente dicha e "historicismo": en éste, la paradoja de la historicidad (la cosa en cuestión *deviene* –se revela, demuestra ser– lo que *ya era siempre*) está en cierto modo "achatada", reducida a una sucesión lineal de "épocas" (primero el destino todopoderoso cuyas marionetas somos; luego el sujeto capaz de liberarse de él, de tomar distancia respecto de él, etc.). Para dilucidar esta cuestión crucial, recordemos dos ejemplos. De acuerdo con la famosa proposición del *Manifiesto Comunista* de Marx, hasta la fecha toda la historia ha sido la historia de la lucha de clases; sin embargo –en un movimiento aparentemente contradictorio– Marx nunca deja de insistir en que la burguesía es la primera "clase" *stricto sensu:* el antagonismo entre ella y el proletariado es el primer antagonismo de clases que se manifiesta "como tal", no camuflado por la rica textura de las castas, los gremios, etc. –de este modo, nos permite descifrar los antagonismos sociales precedentes como formas encubiertas de lucha de clases–. Ocurre algo semejante con la famosa definición de Claude Lefort de la democracia como un sistema en el cual el lugar del poder está "vacío", esto es, un sistema fundado en una brecha infranqueable que separa el lugar simbólico del poder de los agentes políticos reales que, temporariamente, lo ocupan ("ejercen el poder"): la observación de Lefort no consiste en que es exclusivamente en la democracia en donde el lugar del poder fue evacuado, sino que *ya estuvo siempre vacío*, cualquiera que pretendiera ser su poseedor ya *era* siempre un impostor, aunque este vacío se convirtió en real y visible únicamente con la llegada

de la democracia. A esto es a lo que, en última instancia, se refiere el par hegeliano *en sí – para sí*, es decir, es en este sentido que el proceso dialéctico forma un "círculo cerrado" en el que una cosa "deviene lo que ya era".

Por consiguiente, nuestra posición aquí *es* radicalmente "eurocéntrica": la ruptura de la Ilustración es irreversible, su época *es* "una época que pone fin a todas las épocas", esto es, por medio de la *Versagung* que constituye el sujeto de la Ilustración, se hace visible un abismo contra cuyo telón de fondo todas las otras épocas pueden ser experimentadas en su clausura de una era, como algo en última instancia contingente.[59] La cuestión es, sencillamente, que la Ilustración, como un tejido canceroso, contamina toda la unidad orgánica precedente y la transforma retroactivamente en una pose afectada. En "hegelés": tan pronto como ingresamos en la Ilustración, todo supuesto (de un fundamento orgánico) es sospechoso de ser "postulado". Basta con recordar los retornos a la sabiduría oriental, los rechazos del así llamado "paradigma imperialista protestante–cartesiano occidental" que abundan hoy en día. A propósito de ellos, habitualmente se enfatiza la necesidad de distinguir los ejemplos auténticos de esos "retornos" de sus distorsiones comercializadas (anuncios en los diarios sobre "meditación trascendental", por ejemplo). Sin embargo, es posible que una oposición semejante sea demasiado ingenua; tal vez lo que parece una distorsión comercializada de la sabiduría oriental auténtica sea hoy su *verdad*; tal vez el propio "retorno a la sabiduría oriental perdida" ya esté al servicio de la maquinaria social del capitalismo tardío, facilitando el funcionamiento sin problemas de sus tuercas y tornillos –tal vez traicionamos a la "sabiduría oriental" cuando la desarraigamos de su mundo vital pretecnológico y la transfuncionalizamos en un medio terapéutico individual–. En otras palabras, también aquí está en vigor la máxima dialéctica "cuanto más limpio estás, más sucio estás": cuanto más "verdaderamente" regresas a la sabiduría oriental, más contribuye tu esfuerzo a su transformación en una pieza de la maquinaria social occidental... El reverso de esta situación es que quienes predican el "descentramiento multicultural", la "apertura hacia las culturas no europeas", etc., afirman con ello, y sin saberlo, su "eurocentrismo", dado que lo que demandan sólo es imaginable dentro del horizonte "europeo": la idea misma del pluralismo cultural descansa en la experiencia cartesiana de la subjetividad vacía e insustancial; únicamente contra el telón de fondo de esta experiencia toda forma determinada de unidad sustancial puede aparecer como algo en última instancia contingente.

Todo esto tiene consecuencias radicales para el problema que,

sin duda, *es* el problema de nuestro tiempo: la crisis ecológica. La reacción más "natural" a la misma –algo semejante a una "filosofía espontánea de los ecologistas"– consiste en el gesto ideológico antes mencionado, al que habitualmente se hace referencia como el "paso del paradigma protestante–cartesiano (mecanicista, antropocéntrico) a un nuevo paradigma postcartesiano (holístico, orgánico)".

De acuerdo con ello, la crisis ecológica contemporánea tiene sus raíces en el subjetivismo de la era moderna con su relación manipuladora con la naturaleza como objeto de la dominación tecnológica –de modo que, para salir de la crisis, hay que comprometerse con una nueva actitud de asentimiento, de obrar de acuerdo con las cosas en vez de ejercer control sobre ellas, una actitud que considere a la naturaleza como un organismo viviente (la tierra como Gaia, un cuerpo viviente, etc.) y al hombre como su parte subordinada... Lo que tenemos aquí es un esfuerzo desesperado por retornar a la pre–Ilustración, a un mundo en el cual la división entre hechos y sentido todavía no se ha producido, a un mundo en el que un sentido profundo es inherente a la naturaleza misma, a un mundo animado por un alma, a un mundo de armonía preestablecida entre el hombre, la sociedad y el cosmos, garantizada por un conjunto de equivalencias metafóricas (la sociedad como un organismo corporativo, etc.); un esfuerzo problemático no a causa de su naturaleza utópica sino debido al hecho de que, una vez que el bacilo de la Ilustración nos ha infectado, su éxito mismo corrobora el subjetivismo.[60] Es decir, cuanto más enfatizamos la ruptura con el antropocentrismo, la subordinación del hombre a la totalidad de la naturaleza, etc., *más se percibe esta totalidad de la naturaleza, de un modo implícito, desde el punto de vista del interés humano*: no hay un equilibrio puramente "natural", los ríos y el aire limpios, etc., son deseables sólo si, bajo cuerda, observamos a la naturaleza *sub specie* de la supervivencia del hombre. En otras palabras, tal "descentramiento" ecológicamente orientado ya descansa en una subordinación *teleológica* subrepticia de la naturaleza al hombre; por consiguiente, si vamos a aceptar la advertencia de Heidegger acerca de la "subjetividad de la era moderna" como el sitio del "peligro" último, debemos agregar que este peligro consiste precisamente en nuestra indisposición para confrontar con el abismo del sujeto, es decir, en nuestra aceptación incuestionada de algún fundamento autopostulado que nos autoriza a ejercer el poder, ya se trate de la nación o de la Tierra como organismo. Por esa razón, el celebrado retorno "postmoderno" a las raíces trans–subjetivas

(desde el descubrimiento de los orígenes étnicos propios a la identificación con la “nave espacial” Tierra) permanece completamente dentro de los límites de la “subjetividad de la era moderna”: el remedio mismo contra la catástrofe ecológica regenera su supuesta causa.

El punto crucial es concebir la relación entre sujeto y subjetivación como *antagónica*. Por medio de la “subjetivación”, el sujeto (presu)pone la existencia de una red simbólica que le permite experimentar el universo como una totalidad significativa, lo mismo que situar su lugar en él, es decir, identificarse con un lugar en el espacio simbólico: por ejemplo, en la ideología ecológica predominante, el gesto por medio del cual el sujeto asume el “nuevo paradigma holístico” y es interpelado como aquel que no debería perturbar el equilibrio natural... En otras palabras, la subjetivación designa lo que, en el “deconstruccionismo”, se llama asumir una determinada posición de sujeto, reconocerse como un “alguien” socialmente definido; de esta manera, el caos del encuentro de lo real se transforma en una narración significativa. El contrapunto a este proceso de subjetivación, el encuentro de lo real en su carencia de sentido, sin embargo, no es un “proceso sin el sujeto”, sino *el sujeto mismo:* lo que la subjetivación torna invisible es *die Versagung*, su vacío –la subjetivación es un modo de eludir el vacío que “es” el sujeto, se trata, en última instancia, de un mecanismo de defensa contra el sujeto–.[61]

Paradójicamente, por lo tanto, el único paso verdadero fuera de la “subjetividad de la era moderna” es reconocer plenamente a *die Versagung* como constitutiva de la subjetividad cartesiana.

1 Los dos casos ejemplares de ello son el elogio de *Bajo el signo de Capricornio* (*Under Capricorn*) por parte de los *Cahiers du Cinema y* la reafirmación que hizo Fredric Jameson de *Pánico en la escena* [*Stage Fright*] como uno de los films cruciales de Hitchcock.

2 Una manera de introducir una especie de orden en este batiburrillo de clisés sobre el *noir* es disponerlos en cuatro grupos en referencia a los cuatro niveles de interpretación teorizados por la hermenéutica medieval (un procedimiento reactualizado por Fredric Jameson en su *Political Unconscious* [Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1981]): (1) *literal* (los mecanismos textuales: fotografía en claroscuro, *voiceover/flashback* y otros dispositivos narrativos formales, etc.); (2) *alegórico* (códigos que regulan la realidad diegética del universo *noir*: las figuras del detective *hard-boiled*, de la *femme fatale*, el medio social corrompido, etc.); (3) *anagógico* (la experiencia histórica colectiva que forma el trasfondo referencial del universo *noir*: la corrupción de las megalópolis estadounidenses sintetizada por Los Angeles, el impacto social desintegrador de la Segunda Guerra Mundial, etc.); (4) *moral* (la visión existencial *noir*: la dialéctica de la libertad y el destino, etc.). Lo que hay que hacer en relación con esta tetrada es, desde luego, subvertir su premisa subyacente, la cadena causal que va de (4) a (1): en oposición a la teología, el nivel (1) debe ser considerado como la "causa" del nivel (2) –es decir, el contenido diegético depende de los procedimientos formales (el ejemplo clásico de Jameson: Hemingway llegó al contenido de sus cuentos buscando temas que se ajustaran a su tipo de oraciones)– y el nivel (3) como la causa del (4) –es decir, la visión existencial del individuo depende de la experiencia histórica colectiva (que, en el caso del *film noir*, coincide con el referente histórico mencionado por Deleuze como el telón de fondo del cambio de la "imagen movimiento" a la "imagen tiempo")–.

3 Para una elaboración más detallada de esta dialéctica, véase Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), pp. 71–73.

4 La sociologización rápida habitual explica el pasaje de la novela policial clásica de lógica y deducción a la novela *hard-boiled* en referencia al del capitalismo protestante con su ética protestante al capitalismo corporativo con su individuo "heterónomo", "dirigido hacia el otro" (cf. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance* [Chicago: Chicago University Press, 1976]). Sin embargo, parece más productivo tomar como punto de partida la hipótesis de Fredric Jameson según la que toda la historiografía, incluso cuando su objeto "oficial" es alguna civilización lejana y exótica, en realidad hace variaciones sobre un único motivo, el pasaje de la comunidad "orgánica" precapitalista a la sociedad capitalista: ¿no es también la transformación de la novela de

lógica y deducción en novela *hard-boiled* uno de los ejemplos del mismo? El contexto de la primera es el "capitalismo que no es todavía él mismo", una sociedad armoniosa con una jerarquía y un orden claramente definidos (no es en modo alguno accidental que haya dos ambientaciones principales que sirven como lugar del crimen: la mansión de un noble rico con el proverbial mayordomo como primer sospechoso; la pequeña ciudad idílica –los dos residuos de la comunidad orgánica dentro del capitalismo–), mientras que la novela *hard-boiled* marca la irrupción del desequilibrio y la corrupción, la desintegración de los lazos orgánicos (en su primera página, *Cosecha roja*, de Hammett, pone las cartas sobre la mesa en cuanto a la manera en que "Poisonville" llegó a ser dominada por los gangsters: a fin de aplastar la huelga, los empleadores convocaron a la pandilla, que rápidamente quebró la resistencia de los trabajadores, aunque, de paso, se hizo con el poder...). Y, una vez más, debería evitarse el falso problema de situar con precisión el punto de demarcación histórica ("diacrónica"): es mucho más productivo considerar esta oposición como un antagonismo estructural ("sincrónico") inherente al capitalismo como tal: éste nunca es "puro", está atrapado en la ilusión de la unidad orgánica o se percibe a sí mismo como un universo en desintegración.

5 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'Ethique de la psychanalyse* (París: Editions du Seuil, 1986) [*Seminario VII: la ética del psicoanálisis,* Buenos Aires: Paidós]. En la opinión pública de hoy, este interespacio está representado por la siniestra posición de los pacientes de SIDA: aún vivos, aunque ya marcados por la muerte.

6 Esta lógica fue llevada al grado máximo del absurdo en *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard,* 1950), de Billy Wilder, en el que un cadáver narra la historia que condujo a su muerte.

7 "Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, ya sea real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Es el devenir del personaje real cuando él mismo comienza a «hacer ficciones», cuando participa del «flagrante insulto de componer leyendas»" (Gilles Deleuze, *The Time-Image* [Londres: The Athlone Press, 1989], p. 150 [*La imagen tiempo. Estudios sobre cine II,* Barcelona: Paidós, 1987].

8 De ahí la siguiente característica que distingue al universo *noir* de la novela policial tradicional: en esta última, la tarea que se encarga al detective puede ser tomada por su valor nominal (el problema es efectivamente la identidad del asesino, en este nivel la novela no hace trampas), mientras que en la novela *hard-boiled,* por regla general, resulta que el cliente que contrata al detective es parte de un juego que difiere radicalmente de lo que parece ser el caso (digamos, por ejemplo, que el detective es contratado para entregar un rescate en un lugar apartado, aunque el verdadero objetivo de ello es asegurar su presencia en el sitio en un momento X, a fin de incriminarlo en un asesinato...).

9 Cf. Pascal Bonitzer, *Décadrages* (París: Cahiers du Cinema, 1985), pp. 67-68.

10 Respecto de este cambio, cf. Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (Londres: Verso Books, 1989), capítulo 2.

11 Cf. Otto Weininger, *Geschlecht und Character* (Viena: 1903; Munich: Matthes und Seitz, 1980) [*Sexo y carácter,* Barcelona: Península].

12 El paralelo que se impone aquí es, por supuesto, el existente entre la *femme fatale* en el universo *noir* y la dama en la tradición medieval del "amor cortés" (*amour courtois*): la *femme fatale* es la dama en la medida en que ésta es posible hoy, así como el detective *hard-boiled* es el caballero en la misma medida. Sin embargo, ¿por qué la *femme fatale* del *noir* está marcada por una sensualidad y una vulgaridad sobreexpuestas, en contraste con la estatura sublime e inalcanzable de la dama? La respuesta es, una vez más, el status modificado del gran Otro, de la comunidad simbólica, es decir, su desneutralización, su adquisición de rasgos paranoicos. En la Edad Media, el mal era epitomizado por el innominado Caballero Negro quien, en la hora de su derrota, pronunciaba su nombre, con lo que era reintegrado a la comunidad simbólica; empero, en el universo *noir* es el agente del bien el que se ve forzado a operar en *"noir"*, como fundamentalmente innominado y no reconocido (en los cuentos y las primeras novelas de Hammett el detective realmente es un "agente de la Continental" que carece de nombre), dado que el espacio del Otro, el dominio de los Nombres públicos, es en sí mismo malo. Por esa razón, la dama, encarnación del reconocimiento social, también se vuelve malvada.

13 Respecto de la naturaleza femenina del acto, cf. capítulo 2 del presente libro.

14 Incluso en *La carta robada,* de Poe, en donde la constelación de las tres miradas es puesta en escena por primera vez (el ministro que roba la carta de la reina; la reina que sólo puede observar impotente el acto; el rey que lo ve todo pero no reconoce su significado), la tercera mirada, la del Otro ignorante, se encarna en el rey, el representante de la autoridad simbólica.

15 Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", en *Pearls Are a Nuisance* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 198 [*El simple arte de matar,* Buenos Aires: Emecé, 1989].

16 En *De paseo a la muerte* (*Miller's Crossing,* Joel y Ethan Coen, 1989), una *remake* no acreditada de *La llave de cristal*, esta oposición es presentada de manera brillante en el contraste entre el contenido Gabriel Byrne y el jactancioso Albert Finney.

17 *Un espía perfecto*, de LeCarré, también se centra en la relación del sujeto traicionero con la figura paterna obscena: su personaje principal, Magmas Pym, el "espía perfecto", tomó la senda de la perdición a causa de su padre, un libertino obsceno, estafador e impostor, la encarnación misma de la vulgaridad jactanciosa. La clave de la novela la ofrece la fórmula "El amor es todo lo que aún puedes traicionar", la quintaesencia de la economía obsesiva: sólo podemos traicionar a quienes amamos de verdad. En otras palabras, la alternativa "¿me ama o me traicionó?" es errónea: la traición es la confirmación última del amor.

18 El Nombre del Padre es, por lo tanto, experimentado como la agencia "represiva" de la prohibición que da lugar al deseo de subversión del sujeto, mientras que el "padre primordial" obsceno deseca al sujeto, obstruye su deseo. En vez de un hijo que se empeña por minar la autoridad paterna y "vivir plenamente", tenemos uno que, a causa de su vergüenza ante la impostura obscena del padre, se retira a la pureza ascética.

19 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Harmondsworth: Penguin Books, 1979), p. 276 [*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona: Barral, 1977].

20 En el universo *hard-boiled* establecido, este triángulo del héroe, la figura paterna obscena y la mujer que comparten sufre un cambio: el héroe está desgarrado entre la *femme fatale* y la obligación, el contrato simbólico, que lo une al "mundo del hombre", lo que da como resultado que la *femme fatale* sea experimentada como una traición a la obligación simbólica, es decir, aquélla seduce al héroe para que éste rompa el contrato (aun cuando sólo sea un contrato con un jefe de gangsters, como ocurre en *Sin ley y sin alma*, *Retorno del pasado* o *Los asesinos* [*The Killers*]).

21 La constelación es aquí mucho más clara que en *El halcón maltes*, que sigue siendo la más popular de las novelas de Hammett, la única que todavía está "viva", precisamente porque en ella *el gesto chandleriano ya está realizado:* Sam Spade ya es un clásico detective *hard-boiled* cuya integridad es amenazada por una *femme fatale* (Erigid O'Shaughnessy), razón por la cual la figura paterna obscena desaparece; lo que encontramos en su lugar es una serie de figuras sustituías (Fatso Gutman, Joel Cairo, etcétera).

22 Dashiell Hammett, *The Glass Key* (Londres: Pan Books Ltd., 1975), p. 220 [*La llave de cristal,* Barcelona: Bruguera, 1978].

23 En el final mismo de *Tuyo es mi corazón*, de Hitchcock, Sebastian también desaparece puertas adentro de su mansión, cayendo con ello en las manos de los sanguinarios nazis.

24 En este sentido, *Todos los hombres del rey* (tanto la novela de Robert Penn Warren como el film de Robert Rossen [*Decepción -All the King's Men*]) debe contarse, sin ninguna duda, como una obra *noir;* encontramos en ella todos los ingredientes cruciales del universo *noir:* la figura paterna corrupta/carismática (el gobernador Stark); la actitud ambigua del personaje principal (el periodista) hacia él, centrada en el problema de la fidelidad y la traición; el hecho de que ambos compartan el amor de la misma mujer; el "oscurecimiento" del personaje principal en el momento crucial en que debe dilucidar su actitud hacia Stark (al enterarse de que comparten el mismo amor, se aparta emborrachándose); la narración con *flashbacks* y *voiceover*; el vínculo que conecta la depravación social con el tema de la corrupción "ontológica" del universo como tal, etcétera.

25 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 179 [*Contingencia, ironía y solidaridad,* Barcelona: Paidós].

26 Es este paso a lo "sobrenatural" lo que provoca la vigorosa rehabilitación de la figura paterna "inocente" (el mayor Briggs).

27 Chandler, "The Simple Art of Murder", ob. cit., p. 195.

28 El documento de respuesta, sin título, de Etienne Balibar en *Lacan avec les philosophes* (París: Albín Michel, 1991), p. 92.

29 También es a esto a lo que se refiere la "ética profesional" del detective *hard–boiled*: en nombre del compromiso con su trabajo, abandona a la mujer precisamente en la medida en que ésta "es todo para él"...

30 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le Transfert* (París: Editions du Seuil, 1991), pp. 353–55. Incidentalmente, Lacan articula el concepto de *Versagung* y el tema del "padre que sabe" en relación a la trilogía de Coufontaine de Paúl Claudel, cuya constelación central se parece extrañamente al triángulo constitutivo de *La llave de cristal*: una mujer compartida por el hijo y su obsceno "padre humillado" (*le pére humillé,* título de la tercera parte).

31 Cf. Martin Heidegger, "Das Wort", en *UnterwegszurSprache* (Pfullingen: Neske Verlag, 1959). Este vínculo que conecta al héroe *noir* con Heidegger no es tan infrecuente como puede parecer; Fredric Jameson ya había llamado la atención sobre ello en "The Synoptic Chandler", incluido en *Shadows of Noir*, comp. de Joan Copjec y Mike Davis (Londres y Nueva York: Verso, 1992).

32 Cf. Gianni Vattimo, *The End of Modernity* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1989) [*El fin de la modernidad,* Barcelona: Gedisa].

33 Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le Transfert*, p. 380.

34 Ibíd., p. 380.

35 Ibíd., pp. 380–81.

36 Ibíd., p. 381.

37 Otra forma de determinar este cambio es a través de una distinción entre el genitivo subjetivo y el objetivo: como un cambio del deseo del Otro en el sentido de *lo que el Otro desea* al deseo del Otro en el sentido del deseo por el Otro, es decir, del *Otro como objeto del deseo.* (Ibíd., pp. 314–15.) El enigma que corresponde al status mismo del sujeto del deseo es el famoso *"Che vuoi?",* ¿qué quiere el Otro de mí, qué es lo que ve en mí que despierta su deseo, cuál es esa X, el objeto–tesoro que hace de mí un objeto del deseo del Otro? La única forma de salir de esta *impasse* es ofrecerme al Otro como el objeto de su deseo: como lo expresa Lacan, en el amor el sujeto "da lo que no posee", el *objeto a*, el tesoro oculto que es lo que es "en él más que él mismo". De este modo, simultáneamente "retribuyo mi amor" al Otro, es decir, determino mi deseo como deseo por el Otro: lo convierto en el *objeto* de mi deseo a fin de poder evitar el abismo de *su* deseo.

Desde luego, esto es precisamente lo que el psicoanalista, por definición, no debe hacer: a él le corresponde mantener abierto el abismo del *"Che vuoi?"* a cualquier precio, nunca debe retribuir el amor (transferencial) al analizante. Por esa razón, la ambigüedad del genitivo subjetivo y objetivo nos permite también crear la antinomia del conocimiento y el ser que corresponde a la noción de transferencia: en ésta, el analista funciona como el *sujet supposé savoir*, se supone que

conoce la verdad acerca del deseo del analizante; no obstante, al mismo tiempo es el objeto del deseo de éste, la encarnación del *objeto a*, que posee el misteriosos *je ne sais quoi* que despierta el amor de transferencia. Si bien en 1961 Lacan todavía no disponía de la noción del "sujeto supuesto al saber", ya era capaz de explicar los términos de esta antinomia: "...en el lugar preciso en que se supone que sabemos [*où nous sommes supposés savoir*], se espera que seamos, que seamos nada más y nada menos que la presencia real, justamente en la medida en que esta presencia es inconsciente" (ibíd., p. 315). La única manera de que nosotros, analistas, alcancemos el misterio del deseo del Otro (analizante) es ocupando nosotros mismos –temporalmente, durante el tiempo de la transferencia– el lugar del *objeto a,* encarnando el objeto–causa de su deseo. En otras palabras, el camino a la *verdad* acerca del deseo del Otro pasa a través de la *ilusión* transferencial en la que encarnamos el objeto del deseo del Otro.

38 Para una actualización de esta fórmula con miras al análisis de la ideología, cf. Fredric Jameson, "The Vanishing Mediator; or, Max Weber as Storyteller", en *The Ideologies of Theory,* vol. 2 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

39 Para una lectura semejante de la escena final de *Madre*, cf. Willian Rothman, "Pathos and Transfiguration in the Face of the Camera: A Reading of *Stella Dallas*", en *The "I" of the Camera* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1988).

40 El reverso de ello es que la referencia al Japón se vuelve relevante en los lugares más inesperados. ¿Hay algo más "europeo" que la noción hegeliana del estado como monarquía constitucional con clases bien definidas, etc.? Sin embargo, quienes tienen la propensión a desechar con rapidez este modelo como anticuado, como una expresión de los compromisos y las ilusiones políticas de Hegel, antes deberían considerar que el Japón moderno presenta una realización casi literal de su visión: una monarquía en la que el emperador está reducido a un rol simbólico, con una estructura corporativa que refrena la dinámica política, una propiedad rural mantenida con vida para contrapesar el impacto desintegrador de la industria moderna y para salvaguardar la tradición orgánica, etc. Cf. David Colb, *The Critique of Pure Modernity* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), p. 281.

41 Brecht se apoyó en la traducción alemana (de Elizabeth Hauptmann) de la versión inglesa de Arthur Waley, *Taniko, The Valley–Hurling.*

42 M. Foucault, en su interpretación de *¿Qué es la Ilustración?,* de Kant (cf. "What is Enlightenment", en *The Foucault Reader,* comp. Paul Rabinow [Harmondsworth: Penguin Books, 1984]), llama la atención sobre esta división paradójica entre el uso "público" y el "privado" de la razón aunque, extrañamente, no establece el vínculo entre la requerida obediencia "privada" y su propio motivo de los mecanismos disciplinarios como reverso constitutivo de la subjetividad libre.

43 Los números que siguen a las citas de *La medida* se refieren a las páginas de Bertolt Brecht, *The Jewish Wife and Other Short Plays* (Nueva York: Grove Press, 1965).

44 Respecto de la noción del "entre dos muertes" y la "pulsión de muerte", cf. capítulo 4 de Zizek, *The Sublime Object of Ideology.*

45 Respecto de estas nociones kierkegaardianas, cf. sección 3.1 del presente libro.

46 ¡Qué lejos estamos de las relaciones intersubjetivas descriptas en las grandes obras de Henry James, en las que incluso la negativa o la traición más brutales son transmitidas en la forma de una conversación gentil y cortés!

47 Cf. Michel Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress", en *The Foucault Reader.*

48 Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'Ethique de la psychanalyse*, p. 111.

49 Cf. Jacques Lacan, "Kant avec Sade", en *Ecrits* (París: Editions du Seuil, 1966), pp. 765–66 [*Escritos 2,* México: Siglo XXI, 1978]. Por otra parte, recordemos que el subtítulo de uno de sus *écrits* claves, "La instancia de la letra en lo inconsciente", es "La razón después de Freud".

50 Encontramos una paradoja similar de dos interpretaciones opuestas, recíprocamente excluyentes y, no obstante, misteriosamente próximas a propósito de Spinoza, cuya obra sirvió como punto de referencia fundamental tanto para Louis Althusser como para Gilles Deleuze: para aquél, Spinoza fue el primero en elaborar la oposición entre el conocimiento imaginario ideológico y el conceptual estricto, mientras que para Deleuze su filosofía articula una maquinaria polimorfa de deseos, sus modalidades e intensidades, lo que excluye la posibilidad de una postura teórica abstracta–universal; hasta se siente la tentación de decir que la oposición Lacan–Foucault repite la de Althusser-Deleuze en relación con Kant.

51 Michel Foucault, *The Use of Pleasure* (Nueva York: Vintage Books, 1986) [*Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres,* México: Siglo XXI, 1986] y *The Care of the Self* (Nueva York: Vintage Books, 1988) [*Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí,* México: Siglo XXI, 1987],

52 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho–Analysis,* pp. 275–76.

53 Cf. Mladen Dolar, "The Legacy of the Enlightenment: Foucault and Lacan", en *New Formations* 14 (verano de 1991).

54 Esta crítica está elaborada en Michel Foucault, *History of Sexuality, Volume I* (Nueva York: Vintage, 1980) [*Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber,* México: Siglo XXI, 1985].

55 "Nada en absoluto te insta a gozar excepto el superyó. El superyó es el imperativo del goce: *¡Goza!*" (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore* [París: Editions du Seuil, 1975], p. 10 [*Seminario XX: Aún,* Buenos Aires: Paidós]).

56 Cf. Libro Uno de Immanuel Kant, *Religión Within the Limits of Reason Alone* (Nueva York: Harper, 1960) [*La religión dentro de los límites de la mera razón,* Madrid: Alianza].

57 Cf. Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Cornell: Cornell University Press, 1981), p. 269.

58 Cf. Jacques–Alain Miller, "Michel Foucault et la psychanaryse", en *Michel Foucault philosophe* (París: Editions du Seuil, 1989) [*Michel Foucault filósofo,* Barcelona: Gedisa].

59 Para un punto de vista similar, cf. Robert Pippin, *Modernism as a Philosophical Problem* (Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991).

60 Es aquí donde la diferencia entre Freud y Jung es infranqueable: la premisa fundamental de *El malestar en la cultura*, de Freud, es que el universo carece completamente de sentido –no está estructurado de acuerdo con los deseos humanos, no hay armonía entre el microcosmos y el macrocosmos–, mientras que Jung reinscribe la problemática psicoanalítica dentro del marco de los "principios cósmicos" que garantizan las correspondencias entre la vida humana y el universo en su totalidad (*yin* y *yang* como principios psíquicos *y* cósmicos, etcétera).

61 Podría hacerse referencia aquí a la oposición kantiana de lo bello y lo sublime: el caos de la naturaleza salvaje es "sublime" en la medida en que, per *negationem,* recuerda la dimensión de la Idea suprasensible. Ocurre lo mismo con el encuentro de lo real sin sentido: el sujeto nunca está simplemente ausente de ello; la ausencia misma, la falta que la presencia brutal de lo real recuerda *es* el sujeto.